₹ 100/-

مدیر اعلیٰ:
ڈاکٹر مغل فاروق پروازؔ

مدیر:
زمرد مغل

دہلیز پبلی کیشنز، جموں و کشمیر

(اکتوبر ردسمبر 2011ء)


**مدیر اعلیٰ**

ڈاکٹر مغل فاروق پرواز

موبائل: 09555473541

08826975754

**مدیر**

زمرد مغل

موبائل:09873480907

09419322577



**سہ ماہی دہلیز**

وارڈ نمبر 2 نزد آل انڈیا ریڈیو اسٹیشن پونچھ، جموں وکشمیر-185101

رابطہ کا پتہ: F-101/101، المنار اپارٹمنٹ، شاہین باغ، اوکھلا، نئی دہلی-25

# DEHLEEZ

## URDU QUARTERLY

October 2011 to December 2011

Chief Editor
Dr. Mughal Farooq Parwaz
Editor
Zamarrud Mughal


اشاعت : اکتوبر 2011ء

قیمت : ایک سو روپے (-/100) غیر ممالک 60 امریکی ڈالر

زرسالانہ : چار سو روپے (عام ڈاک سے) / پانچ سو روپے (رجسٹرڈ ڈاک سے)

ادارہ جات سے : ایک ہزار روپے (سالانہ)

کمپوزنگ : ممتاز احمد




ادارہ ''دہلیز'' اپنے قارئین سے گزارش کرتا ہے کہ ''دہلیز'' کو اپنی غیر مطبوعہ تخلیقات / مضامین ہی بھیجیں۔ مطبوعہ مضامین / تخلیقات کو شائع کرنے کے لیے ادارہ پابند نہیں ہوگا۔

mudeerdehleez@gmail.com

اڈیٹر، پرنٹر، پبلشر ڈاکٹر مغل فاروق پرواز نے ایچ۔ ایس آفسیٹ پریس، دہلی۔6 میں چھپوا کر
وارڈ نمبر 2 نزد آل انڈیا ریڈیو اسٹیشن پونچھ، جموں و کشمیر-185101 سے شائع کیا۔

# اس شمارے میں

اردو زبان سے عظیم تر کوئی چیز ہم نے ہندوستان کو نہیں دی۔ اس کی قیمت تاج محل سے بھی ہزاروں گنی زیادہ ہے۔ ہمیں اس زبان پر فخر ہے، اس کی ہندوستانیت پر فخر ہے اور ہم اس ہندوستانیت کو عربیت یا ایرانیت سے بدلنے کو قطعاً تیار نہیں ہیں۔ اس زبان کے لب ولہجے میں اس کے الفاظ اور جملوں کی ساخت میں ہماری بہترین صلاحیتیں صرف ہوئی ہیں اور ہم نے مانجھ مانجھ کر اس زبان کی ہندوستانیت کو چمکایا ہے۔ اتنا کچھ کر چکنے کے بعد ہم اس پر ذرا بھی راضی نہیں ہیں کہ اس کے بجائے ہندی اختیار کرلیں یا ایک نئی زبان ''ہندوستانی'' ایجاد کریں اور پھر ایک سے گنتی شروع کریں۔ ہندوؤں کو اختیار ہے کہ وہ ہندی چھوڑ کر سنسکرت بولنے لگیں لیکن ہمارے لیے پھر سے عربی یا فارسی اختیار کرلینا ناممکن ہے۔ جس طرح ہمیں ہندی سے گریز ہے بالکل اسی طرح فارسی سے بھی گریز ہے۔ اگر ہم فارسی اختیار کر بھی لیں تو ہندوستانی مسلمانوں کا مخصوص کلچر باقی نہیں رہ سکتا۔ اردو کے علاوہ کوئی دوسری زبان اختیار کرنے کے معنی صرف یہ ہوتے ہیں کہ ہم نے اپنی ماضی سے بالکل قطع تعلق کرلیا، اور ہم ایک نئی چیز شروع کر رہے ہیں۔ کوئی قوم ایسے تجربوں کی متحمل نہیں ہوسکتی۔

(محمد حسن عسکری)

# اداریہ

# تخلیقی اقدار

○ ڈاکٹر مغل فاروق پرواز

تنقید یا تحقیق کو تب تک اہم یا غیر اہم قرار نہیں دیا جا سکتا جب تک تخلیقی متن ان کی اہمیت کو واضح نہ کردے۔ دریدا کا یہ کہنا کہ لفظ ایک ایسی گزرگاہ ہے جس سے معانی کے قافلے گزرتے رہتے ہیں، ادب کے میدان کے بچولیوں کے ہاتھوں میں تھمایا گیا ایک ایسا لالی پاپ ہے جس کو وہ سالوں سے چوس رہے ہیں مگر نہ تو لالی پاپ ہی ختم ہونے کا نام لیتا ہے اور نہ ہی ان بچولیوں کے چوسنے کا عمل تھمتا دکھائی دیتا ہے۔ دراصل اجتماعی شعور اور انفرادی شعور کی اصطلاحیں بھی اپنے سیاق و سباق کے ساتھ اور پس منظر میں استعمال نہیں کی گئیں۔ سچ بات تو یہ ہے کہ مجمع کی نفسیات کا تو یہ عالم ہوتا ہے کہ بڑھتی ہوئی بھیڑ کے ساتھ ساتھ شعور زینہ بہ زینہ نیچے اترتا رہتا ہے یہاں تک کہ وہ بالکل اسفل ترین سطح پر آجاتا ہے، جونہی مجمع تعداد میں کم ہونے لگتا ہے شعور بھی زینہ بہ زینہ اوپر چڑھنے لگتا ہے یہاں تک کہ مجمع کے آخری فرد کے ساتھ شعور اپنی افضل ترین سطح پر ہوتا ہے۔ اور شعور جب افضل ترین سطح پر ہو تو فن پارہ وجود میں آتا ہے۔ چونکہ فن پارے کا تعلق شعور سے اور شعور کا تعلق فرد واحد سے ہے اس لئے کچھ ناسمجھوں نے یہ باور کرلیا کہ تخلیق معاشرتی حد بندیوں سے بغاوت کا نام ہے، نتیجتاً جتنے بڑے تخلیق کار گزرے خواہ وہ موسیقی کے میدان کے شہسوار ہوں یا مصوری کے یا شاعری یا افسانے وغیرہ کے انہیں معاشرتی جبر کا سامنا کرنا پڑا۔

جدیدیت نے اسے تنہائی کا حساس ترین مسئلہ بنا کر پیش کرنے کی کوشش کی لیکن آج جبکہ دنیا میں بہت سی قومیں ہیں جنھوں نے اجتماعی تخلیق کاری کا ثبوت دیا ہے تو ان کی بات پایۂ ثبوت کو پہنچتی دکھائی نہیں دیتی، حد تو یہ ہے کہ ان لوگوں نے تاریخ کے اس سنہرے دور کو بھی یا تو بھلا دیا ہے یا پھر تجاہلِ عارفانہ سے کام لیتے ہوئے نظر انداز کرنے کی کوشش کی ہے۔ جب رسولؐ اللہ کے ساتھیوں نے اجتماعی شعور کی معراج کا

ثبوت پیش کرتے ہوئے ایک مثالی معاشرے کو قائم کیا تھا۔ دوسری طرف مابعد جدیدیوں نے قاری کی قرأت پر زور دیا ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ متن کو ہم تخلیق کے زمرے میں رکھیں یا کہ تخلیق کار کے زمرے میں جو بدلتے ہوئے حالات اور گزرتے ہوئے وقت کے ساتھ ساتھ اپنے آپ کو نئے سرے سے تخلیق کرتا رہتا ہے یا پھر ایک بار تخلیق کار کے ہاتھوں وجود میں آجانے کے بعد یہ متن بھی اپنے آپ کو تخلیق کرتا رہتا ہے۔ اس حساب سے متن کو بھی رشتوں کی تقسیم کے دشوار گزار اور اذیت ناک عمل سے گزرنا پڑے گا اور پھر ایک ہی متن کے کئی نام ہو جائیں گے مثلاً والد متن، والدہ متن، دادا متن، پوتا متن وغیرہ ظاہر ہے کہ یہ لایعنی عمل ہے، اور اگر قاری کی قرأت پر بھروسہ کرتے ہوئے ہم قاری کو متن کا خالق قرار دیں تو پھر یہ کائنات کی پہلی ایسی تخلیق ہوگی جو اپنے خالق کو جنم دے یا پھر ہم یہ مان لیں کہ تخلیق کار متن کا خالق ہے اور متن اپنے قاری کا۔ مگر باریک بیں نگاہوں نے یہ دیکھ لیا ہے کہ اس طرح کی آوازیں بلند کرنے والوں میں سرفہرست وہ لوگ ہیں جو احساس برتری کے کھوکھلے نعروں سے نجات حاصل کرنے کی تگ و دو میں اپنے دعوؤں کے ثبوت میں دلائل بھی فراہم کرنا چاہتے ہیں، کیونکہ انہوں نے پہلے تو اپنے اپنے مفادات کی خاطر صحائفِ آسمانیہ میں ردو بدل کیا اور آج جب ان کا سامنا ایک ایسی قوم سے ہے جس نے اپنا سب کچھ قربان کر کے اپنے صحیفہ ''قرآن کریم'' کی سینہ بہ سینہ، اللہ کے فضل و کرم سے حفاظت کی ہے تو اس قوم کو ورغلانے کے لیے یہ سرے سے محفوظ متن کو ہی غیر اہم ثابت کرنے کے لئے متن کی اہمیت کو کم کرنے اور پھر دھیرے دھیرے ختم کرنے کی سازشیں رچنے میں مصروف ہو گئے جس کا وہ ہزاروں سالہ تجربہ بھی رکھتے ہیں۔ اس لئے تخلیق معاشرے کے خلاف اعلان جنگ بالکل نہیں ہے بلکہ معاشرتی جبر و ظلم و تشدد و ناانصافی کے خلاف احتجاج بغاوت ضرور ہے تاکہ ایک صالح اور مثالی معاشرے کے قیام کی راہیں ہموار ہو سکیں۔ جہاں تک تخلیق کا تعلق ہے تو غالبؔ نے یہ بات بہت پہلے ہی اپنے ایک مصرعے میں صاف کردی ہے:

ع مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی

تخلیق بنتے اور مٹتے ہوئے وجود سے عبارت ہے۔ ایک صحت مند ذہن بھی تخلیق کار ہو سکتا ہے، اور حریفانہ ذہنیت کی کوکھ سے بھی تخلیق جنم لے سکتی ہے۔ مگر تخلیق تعمیر کی صورت گر تبھی ہوتی ہے جب وہ صحت مند ذہن کی پیداوار ہو بصورت دیگر حد نگاہ تک تخریب کا ایک غیر مختتم سلسلہ جنم لیتا ہے۔ اور کوئی ضروری نہیں کہ کوئی شخص اپنے آپ کو تخلیق کار ثابت کرنے کے لئے شاعری، افسانے یا ناول وغیرہ لکھے یا مصوری میں کچھ کر دکھائے، ایک انسان مصوری کے میدان میں کوئی کارنامہ انجام دئے بغیر شاعری کی کسی بھی صنف سخن

میں طبع آزمائی کیے بغیر یا نثر کے میدان کی شہسواری کیے بغیر یہ ثابت کر کے دکھا سکتا ہے کہ وہ تخلیق کار ہے مگر وہ اپنی تخلیق کو جنم دینا نہیں چاہتا۔ یہاں پر ایک دلچسپ تاریخی بحث جنم لیتی ہے اور وہ یہ کہ کیا ایک تخلیق کا جنم تخلیق کار کے ارادہ ونیت پر موقوف ہے کہ وہ جب اور جہاں چاہے اپنی تخلیق کو جنم دے سکے یا پھر سرے سے اس عمل کو ہی ساقط کر دے اور تخلیق اپنے خالق کے حدود اربعہ میں ہی قید وبند کی صعوبتیں برداشت کرتی رہے۔ میں اس بحث کو کسی اور موقع کے لئے اٹھا کر رکھتا ہوں، لیکن سرِ دست اتنا بتا دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ ان لوگوں کو اپنے اپنے گریبانوں میں جھانکنا ہوگا جو زندگی کو ریاضی کے اصولوں کے مطابق گزارنا چاہتے ہیں۔ ہو سکتا ہے وہ ایسا کہہ بیٹھیں کہ ریاضی کے اصول بھی تخلیقی عمل کا نتیجہ ہیں، اور جس طرح سے شاعری مصوری کے اصول وضوابط پر پوری نہ اترنے کے باوجود تخلیق ہے ٹھیک اسی طرح سے ریاضی اور زندگی ایک دوسرے کے اصولوں پر پورا نہ اترنے کے باوجود تخلیق ہی کے زمرے میں آتے ہیں، ان کی بات سمجھ میں آنے والی بھی ہے مگر سوال کی اہمیت۔ اپنی جگہ ہے کہ کیا زندگی کو ریاضی کے اصولوں کے مطابق گزارا جا سکتا ہے؟ یہاں پر ہمیں تحریک اور عمل کے بنیادی فرق کے واضح تصور کے ساتھ منظر عام پر آنا ہوگا، نہیں تو نسلوں کی نسلیں اسی کنفیوژن کا شکار ہو جائیں گی جسکا سامنا ماضی قریب میں ترقی پسند تحریک اور مابعد جدیدیت کو کرنا پڑا ہے۔ دراصل عمل ایک مثبت قدم ہے اور تحریک منفی سوچ کا نتیجہ ہے۔ ماضی کے جبر سے نجات کی کوئی صورت نہ پا کر اپنے ہم عصروں پر جھپٹ پڑنے کو تحریک سے تعبیر کیا جا سکتا ہے لیکن عمل مستقبل کی منصوبہ بندی سے عبارت ہونے کی بنا پر مثبت اقدام کرنے کا اہل قرار پاتا ہے۔ کچھ خود ساختہ مفکرین نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ اگر آپ ایک مقصد کے تحت کوئی کام کریں تو وہ ''عمل'' کے زمرے میں آئے گا لیکن اگر صرف تفریح کی خاطر آپ اسی کام کو سرانجام دیں تو وہ تحریک کے زمرے میں آئے گا اور اسے انہوں نے لاشعوری سطح کے تشدد سے تعبیر کیا ہے۔ ان لوگوں کے مطابق اگر آپ بھوکے ہیں، اور کھانا کھاتے ہیں تو یہ عمل ہوگا لیکن اگر آپ بھوکے تو نہیں ہیں لیکن لذت حاصل کرنے کے لئے یا لاشعوری طور پر عادی ہونے کی وجہ سے اپنے دانتوں کو زحمت دیتے ہیں تو اس کو تشدد سے تعبیر کیا جائے گا۔

اب ظاہر ہے اس کو زندگی کے لئے کلیہ کے طور پر تو تسلیم نہیں کیا جا سکتا جبکہ اس سے زیادہ واضح مثالوں کے ذریعے اس کو رد بھی کیا جا سکتا ہے، اس طرح کی تحریریں مستقبل میں ایسے اذہان کی آبیاری کر سکتی ہیں جو تفریح کے لئے گھر سے باہر جانے والوں کو دہشت گرد قرار دیں اور بم پھوڑنے کے لئے (جو کہ ایک خاص مقصد ہی سے تعبیر کیا جائے گا) گھر بار تیاگنے والوں کو معاشرے کا پرامن باعزت شہری قرار دینے میں

پیش پیش ہوں ۔ مابعد جدیدیت نے اتنا تو خیر کر ہی دیا ہے کہ فلسطینی اگر اپنے ہاتھ میں پتھر بھی اٹھاتے ہیں تو دہشت گرد قرار دیئے جاتے ہیں جبکہ ان پر بم برسانے والے اسرائیل کو امن کا محافظ اور پیامبر، نہ جانے کیا کیا گردانا جارہا ہے۔

ایک بات جس کی طرف لوگوں کا دھیان نہیں جاتا مگر وہ تخلیقی عمل میں فعال ترین کردار ادا کرتی ہے، وہ یہ کہ انسانی خصائل اس کی کمزوریوں کے لاشعوری اعتراف کا نتیجہ ہوتے ہیں، مثلاً ایک شخص کسی کا قتل کرنا چاہتا ہے مگر چونکہ وہ اس قابل نہیں ہے کہ انتقام کے اس جذبے کو عملی جامہ پہنا سکے تو وہ تمباکو نوشی پر اتر آتا ہے، ٹھیک اسی طرح سے تعمیری یا تخریبی میدان میں کسی بھی شخص نے کوئی کارنامہ انجام دیا ہے تو یہ مان لیا جائے کہ چونکہ وہ جو کچھ کرنا چاہتا ہے تو وہ اس سے کہیں زیادہ دشوار تر تھا اس لئے اس شخص نے اپنے تجربے کے لاشعوری اعتراف کے نتیجے میں کوئی کارنامہ انجام دیا ہے۔ یہاں پر ایک سوال پیدا ہونا فطری ہے اور وہ یہ کہ ایسا کیوں ہے کہ کسی بھی تخلیق کار کی سبھی تخلیقات معیاری اعتبار سے اعلیٰ نہیں ہوتیں دنیا کے سب سے بڑے شاعر کے ہاں آپ کو دنیا کے گھٹیا ترین شعری نمونے مل جائیں گے۔ اس کا ایک جواب تو یہ ہوسکتا ہے کہ جہاں جہاں پر شاعر تخلیقی جرأت کا مظاہرہ کرتے ہوئے اظہار خیال سے کام لیتا ہے، اعلیٰ فن پارہ وجود میں آتا ہے لیکن جہاں جہاں وہ تخلیقی کم ہمتی کا مظاہر کرتا ہے وہاں وہاں اسے منہ کی کھانی پڑتی ہے۔ ظاہر ہے یہ اہم عنصر ضرور ہے مگر صرف یہی عنصر ادب کے پیمانے طے نہیں کرتا، گزرتے وقت کے ساتھ ساتھ آدمی تخلیقی طور پر زیادہ وسیع الظرف اور بالغ النظر ہوتا چلا جاتا ہے (اگر وہ مثبت سوچ کا مالک ہے تو) اس کی تخلیقی سطح بھی ارفع واعلیٰ کے اس سفر میں خوب سے خوب تر کی جانب گامزن رہتی ہے لیکن اگر تخلیق کار منفی انرجی کا شکار ہوجائے تو گزرتے وقت کے ساتھ ساتھ وہ تخلیقی عمل میں ارزل سے ارزل تر کی جانب اپنا سفر جاری رکھنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ ظاہر ہے یہ اتنا آسان عمل نہیں ہے کیونکہ صحت مند ذہن کی آبیاری کے لئے ڈی کنڈیشنگ کے دشوار گزار، طویل تر اور صبر آزما عمل سے گزرنا پڑتا ہے، یہی وجہ ہے کہ ہرایرا غیرا نتھو خیرا شاعر یا افسانہ نگار یا مصور وغیرہ نہیں بن سکتا۔ ایک ڈی کنڈیشنڈ شخص اپنی زندگی، ذات اور وجود کے Rhythm کو ایک شعر میں منتقل کر کے صفحۂ قرطاس پر بکھیرتا ہے جبکہ ایک کنڈیشنڈ شخص اپنے Rhythm کو کسی شعر میں یا افسانے میں یا ناول میں یا پینٹنگ میں منتقل نہیں کرسکتا بلکہ وہ اسے سگریٹ کے کشوں میں منتقل کر دیتا ہے۔ اگر آپ ایک شعر کی روانی کو ایک سگریٹ پینے کے عمل کے دھواں دھوا اندر کھینچنے اور باہر چھوڑنے کے عمل سے تقابل کریں تو آپ کو میری بات بآسانی سمجھ میں آسکتی ہے۔ اگر آپ کسی شخص کے ساتھ اس کے گھر میں چوتھی

منزل پر اس کے ساتھ بیٹھے ہوئے ہوں اور وہ سگریٹ نکال کر پینے لگے تو آپ کو یہ سمجھنے میں دیر نہیں لگانی چاہیے کہ یہ شخص آپ کو اپنے گھر کی چوتھی منزل سے اٹھا کر نیچے پھینک دینا چاہتا تھا، چونکہ وہ ایسا نہیں کر سکتا اس لئے اس نے Higher Negative Energy کو Lower Negative Energy میں تبدیل کرتے ہوئے سگریٹ پینا شروع کر دیا ہے۔

تخلیق دونوں صورتوں میں معاشرے کے لئے تریاق ہے چاہے تو وہ اپنے آپ کو کسی بڑے منفی اقدام سے روکے یا کسی بڑے مثبت اقدام کی طرف راغب کرے۔ اب آپ کسی سے پوچھیں کہ آپ کون؟ تو وہ جواب میں اپنا نام بتائے گا۔ جبکہ وہ اس دنیا میں جب آیا اس کا کوئی نام نہیں تھا یعنی وہ تھا اور نام نہیں تھا، بعد میں اس کو اس کے والدین نے کوئی نام دے دیا، اب وہ سب کو اپنا نام بتاتا پھرتا ہے۔ اب اگر اس سے پوچھا جائے کہ یہ نام تو آپ کو آپ کی پیدائش کے چھ مہینے بعد دیا گیا پھر وہ کون تھا جو ان چھ مہینوں کے دوران میں اس جسم کو اپنا اوڑھنا بچھونا بنائے ہوئے تھا۔ دراصل اس دنیا میں آنے کے بعد انسان کو طرح طرح سے conditioned کیا جاتا ہے، یہ نام بھی کنڈیشننگ کے سلسلوں کی ہی ایک کڑی ہے، شاید سب سے طاقتور کڑی۔ یہی وجہ ہے کہ اب وہ مرتے دم تک اپنا نام سب کو بتاتا پھرتا ہے کہ میں عبداللہ ہوں، زید ہوں، بکر ہوں وغیرہ پھر کنڈیشننگ کا یہ سلسلہ بھی اس کی آخری سانس تک چلتا رہتا ہے اور لوگ اسے کبھی مہربان کی صورت میں، کبھی ظالم کے بھیانک روپ میں، کبھی دھوکہ باز بن کر اسے کنڈیشن کرتے رہتے ہیں۔ موت ہی ایک واحد راستہ ہے جو اسے Decondition کرتا ہے، لیکن تخلیق کار ڈی کنڈیشننگ کے لئے اپنی موت کا انتظار نہیں کرتا بلکہ وہ تخلیقی عمل کے ذریعہ اپنے آپ کو ڈی کنڈیشن کرتا رہتا ہے یہی وجہ ہے کہ ایک فن کار عام آدمی کی سطح سے کافی بلند ہوتا ہے۔

ایک فن کار کے فن پارہ میں اس کی قوت متخیلہ کا بڑا عمل دخل ہوتا ہے، اس کی وجہ یہ ہے کہ حواس خمسہ میں سے دو یعنی آنکھیں اور کان ایسے ہیں جو ایک دوسرے کی تقریباً ضد ہیں۔ دیکھنے کا عمل توانائی کے اخراج سے عبارت ہے جبکہ سننے کا عمل توانائی کے انجذاب سے عبارت ہے۔ جب آپ دیکھ رہے ہوتے ہیں تو آپ مستقل توانائی کو کھو رہے ہوتے ہیں مگر جب آپ سن رہے ہوتے ہیں تو آپ توانائی کو حاصل کر رہے ہوتے ہیں۔ اب جو لوگ اپنی آنکھوں کا استعمال اپنے کانوں سے زیادہ کرتے ہیں وہ سائنسداں وغیرہ تو بن سکتے ہیں مگر تخلیق کار ہرگز نہیں کیونکہ تخلیق کار اپنے کانوں کا استعمال آنکھوں سے ہمیشہ ہی زیادہ کرتا ہے، اب جو اپنے کانوں کا جتنا زیادہ استعمال کرے گا وہ اتنا ہی بڑا فنکار ہے، کیونکہ تخلیقی گویائی کا عمل سامعہ سے عبارت

ہے باصرہ سے نہیں۔ یہاں ایک بات اور صاف کرنے کی ضرورت ہے اور وہ یہ کہ جو بنا کسی محاسبہ کے قوت باصرہ کا استعمال مستقلاً سامعہ سے زیادہ کرتے ہیں، ان کی سامعہ میں بھی قوت باصرہ کا جارحانہ پن پیدا ہو جاتا ہے جبکہ قوت سامعہ کا مستقلاً زیادہ استعمال کرنے والوں کی قوت باصرہ میں بھی قوتِ سامعہ کا انکسار، تواضع اور عجز پیدا ہو جاتا ہے، جو ان کو تخلیقی سرگرمیوں میں ہمہ تن سرگرم عمل رکھنے میں معاون و مددگار ثابت ہوتا ہے۔ ایک اچھا تخلیق کار بننے کے لیے ضروری ہے اس کے تمام ہی اعضائے جسمانی کا استعمال صفتِ سامعہ سے متصف ہو جائے یہاں تک کہ وہ اسے لاشعوری سطح پر برتنے لگے۔ یہاں پر ایک فنکار کا ایگو کم تر سے کم تر سطح پر آ جاتا ہے، اس لیے کچھ مابعد جدیدیوں نے یہ سمجھ لیا کہ تخلیق اپنے تخلیق کار کے ماتحت نہیں ہے، اب ان کج فہموں کو کون سمجھائے کہ تخلیق کے اندر اس کے تخلیق کار کی موجودگی کا اعتراف تو مادرزاد اندھا بھی کرتا ہے، اب اگر تخلیق کار اپنے ایگو کے ساتھ اپنی تخلیق میں جلوہ گر ہوگا تو وہ تخلیق نہایت ہی غیر معیاری ہوگی۔ جبکہ اگر وہ اپنے انکسار اور تواضع کے ساتھ اپنی تخلیق میں موجود ہوگا تو زندگی اس کے وجود میں ایسا راگ چھیڑے گی جو اس تخلیق کو عظیم بنا دے۔ اور ایک عظیم تخلیق کار ایک اوسط درجہ کے فنکار کے مقابلے میں دیر سے مشہور ہوتا ہے کیونکہ جب وہ پیدا ہوتا ہے تب اس کی عظمت کو ماپنے کے لئے کوئی بھی پیمانہ موجود نہیں ہوتا، تاریخی تجربات کی بنا پر قائم کئے گئے معیارات اس کے سامنے بونے ثابت ہوتے ہیں۔ وہ اپنی عظمت کے ساتھ ساتھ عظمت کو جاننے کے معیارات بھی لے کر پیدا ہوتا ہے۔ لہٰذا ایک اوسط درجہ کے فنکار کے لئے تو بہت آسان ہے کہ اسے مروجہ معیارات کی روشنی میں پہچان لیا جائے مگر عظیم تخلیق کار مروجہ معیارات پر کھرا نہیں اترتا اس لئے لوگوں کو یہ جاننے میں کہ یہ تخلیق کار ہے زیادہ وقت لگتا ہے۔ پہلے تو بنے بنائے پیمانے ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہوتے ہیں پھر اس کی تخلیق کی روشنی میں معیارات قائم کئے جاتے ہیں اور پھر اسے قبولِ عام حاصل ہوتا ہے۔ اس لئے عظیم فن کار کو اوسط درجہ کے تخلیق کار کے مقابلے میں زیادہ بڑے پیمانہ پر صبر آزما حالات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ سچ بات تو یہ ہے کہ لوگ اسے پہچانیں یا نہ پہچانیں یہ لوگوں کا ذاتی مسئلہ ہے، تخلیق کار کا نہیں۔ وہ تو عظیم تخلیق کو ہی عطیۂ خداوندی سمجھ کر انعام کے طور پر قبول کرتا ہے۔ اگر دیکھا جائے تو کوئی دنیاوی منفعت اس سکون اور لذت کا مقابلہ کر بھی نہیں سکتی جو اسے اپنی تخلیق سے حاصل ہوتی ہے۔ دراصل شناخت کا مسئلہ یا انعامات کا مسئلہ بھی کنڈیشننگ کے ہی زمرے میں آتا ہے۔ جس ادیب پر ادبی اہلیوں کے باقی حربے ناکام ہو جاتے ہیں، اس تخلیق کار کا منہ قبولِ عام کے ذریعے بند کر دیا جاتا ہے۔ شہرتیں، اکادمیوں کے ذریعے دیے جانے والے اور دیگر انعامات، یہاں تک کہ نوبل انعام بھی کنڈیشنگ کا

موثر ذریعہ ہے بلکہ نوبل انعام تو ابھی تک کا آخری سب سے زیادہ ''پاورفل'' آلہ ہے جوان ادبی ابلیسوں نے ایجاد کیا ہے۔ سامنے کی مثال کے طور پر آپ علامہ اقبالؒ اور رابندر ناتھ ٹیگور کی مثال لے سکتے ہیں۔ دونوں ہی عظیم تخلیق کار گزرے ہیں، مگر ادبی سفر میں علامہ اقبال نے ٹیگور کو ہزاروں میل پیچھے چھوڑ دیا اس کی وجہ بھی یہی تھی کہ ٹیگور کو نوبل انعام کے ذریعے کنڈیشن کر دیا گیا اور یہی وہ مقام ہے جہاں سے علامہ کا ادبی سفر دن دوگنی رات چوگنی ترقی کرتا رہا جبکہ ٹیگور جمود کا شکار ہو کر رہ گئے۔ راقم الحروف پرواز کے ساتھ بھی 2000ء کے اواخر میں ایسا ہی واقعہ پیش آیا۔ مجھے ساہتیہ اکادمی سے ایک خط موصول ہوا جس میں اکادمی کے ذمہ داروں نے (بشمول گوپی چند نارنگ) میرے مجموعے کو منظرِ عام پر لانے کی خواہش کا اظہار کیا تھا اور اکادمی سے تعاون کی بھی پیشکش کی تھی۔ میں کافی سوچ بچار کے بعد اس نتیجے پر پہنچا کہ آج انہوں نے میرے مجموعہ چھاپنے کی خواہش جتائی ہے، کل کو یہ مجھے ساہتیہ اکادمی سے انعام بھی دلوا دیں گے، نتیجتاً میرا تخلیقی سفر شروع ہونے سے پہلے ہی رک جائے گا۔ کافی سوچ بچار کے بعد اور مذکورہ افراد کی تصنیفات پڑھنے کے بعد میں نے ''قومی آواز'' میں اردو کے عام قاری کو مخاطب کرتے ہوئے معذرت کر لی۔ اس کے بعد میرے خلاف طرح طرح کے مضامین چھپے مگر مجھے ان کا کوئی نوٹس نہ تو لینا تھا اور نہ لیا۔ جس طرح سے شناخت کا مسئلہ کنڈیشنگ کے زمرے میں آتا ہے ٹھیک اسی طرح سے لذت حاصل کرنے اور حظ اٹھانے کا عمل بھی ایک حد کے بعد کنڈیشنگ کی بھول بھلیوں کا حصہ بن جاتا ہے۔ اعتدال کی راہ ان تمام آلائشوں سے پاک رکھتے ہوئے اپنے تخلیقی سفر کو جاری رکھنے سے عبارت ہے۔ جہاں تک تخلیق کے زمانہ کے تعین کا مسئلہ ہے تو اس سلسلے میں یہی کہا جا سکتا ہے، کیونکہ یہی بامعنی بھی ہے، کہ تخلیق جتنی اعلیٰ پائے کی ہوگی اس کے اثرات اتنے ہی دوررس ہوں گے اور وہ اسی قدر اپنے بعد کے زمانوں میں اپنے قارئین کو پیدا کرتی رہے گی۔ اب یہ کہنا کہ کوئی چیز چونکہ ہزاروں سال قبل سے متعلق ہے اس لئے وہ عہد حاضر کے لئے عضوِ معطل کی حیثیت رکھتی ہے۔ کسی طرح بھی جائز ٹھہرائے جانے کے قابل نہیں ہے۔ کوئی تخلیق اگر عظیم ہے تو اس کی عظمت بھی اسی میں پوشیدہ ہے کہ وہ ہزاروں سال کے بعد بھی اپنی معنویت کو برقرار رکھے ہوئے ہو۔ کچھ لوگوں کا منوشاستر کو یا بائبل کو، ہری ونش پُران کو یا ژند اوستا کو یا قرآن کو صرف اس بنیاد پر عہد حاضر کے لئے بے معنی قرار دینا کہ یہ ہزاروں سال قبل سے متعلق ہیں۔ کسی طرح بھی سراہے جانے کے قابل نہیں ہے۔ اگر متذکرہ بالا مذہبی صحائف عہد حاضر کے لئے پوری طرح سے موزوں ہیں اور اپنی معنویت برقرار رکھے ہوئے ہیں تو ان کی تخلیقی معراج ہے بصورت دیگر یہ کہا جائے گا کہ ان میں کوئی تخلیقی نقص ہے جس نے گزرتے وقت کے ساتھ ساتھ ان کو اپنی

معنویت کھونے پر مجبور کردیا ہے اور ایک ہی جملہ سب پر چسپاں کرنا بھی انصاف بر مبنی احساس کا ترجمان نہیں ہے۔ کوئی چیز اگر معاشرے کے لئے سم قاتل ہے اور وہ منو شاستر میں ہے تو یہ منو شاستر کا تخلیقی نقص ہے۔ قرآن کا نہیں۔ قرآن کی معنویت کا تعین قرآنی معیارات کی روشنی میں کیا جائے گا۔ میرا ماننا یہ ہے کہ کسی ایک فن پارے کو اعلیٰ ترین تخلیق قرار دینا اور دوسری طرف اس کو گزرتے زمانے کے ساتھ ساتھ اس کو اپنی معنویت کھوتی ہوئی شے سے تعبیر کرنا تضاد بیانی تو ہے ہی، ساتھ ساتھ یہ تخلیق کی تصغیر اور تحقیر بھی ہے۔ ان لوگوں کی یہ دلیل تو قابل غور بھی ہے اور درست بھی کہ کوئی فن پارہ جو ابھی تک کا موزوں ترین فن پارہ قرار دیا گیا ہو۔ اگلے ہی لمحے وہ اپنی معنویت کھو بھی سکتا ہے۔ مگر اس سے جو نتائج انہوں نے برآمد کئے وہ حد درجہ مہمل تھے۔ اس سے تو صرف اتنا ظاہر ہوتا ہے کہ کسی تخلیق کا حسن اسے ایک زمانہ تک زندہ رکھتا ہے اور اس کا نقص اسے ایک زمانے کے بعد بے جان شے میں تبدیل ہونے پر مجبور کر دیتا ہے، کوئی تخلیق جس قدر اعلیٰ پائے کی ہوگی وہ دور تک اور دیر تک، بعد کے زمانوں کی ضرورت ہی رہے گی۔ یہاں پر یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ آیا جو نقص تخلیق میں موجود ہے کیا وہ تخلیق کے خالق کی وجہ سے ہے یا زمانے کی دست برد نے اس تخلیق کے اندر وہ خامیاں پیدا کر دی ہیں۔ مثال کے طور پر بائبل اپنے آپ میں خالق کائنات کی تخلیق ہے، اس بنا پر اس میں نقص کا پایا جانا غیر ممکن ہے۔ لیکن بعد کے زمانوں میں عیسائیت کے ارباب حل و عقد نے اپنے اپنے ارزل ترین مفادات کی خاطر بائبل میں تحریف کی۔ جس کی وجہ سے اس کا وہ حسن باقی نہ رہ سکا جو کہ اس کا ذاتی وصف تھا۔ اس طرح کی مثالوں سے مابعد جدیدیوں کو عبرت حاصل کرنی چاہئے۔ میری تحقیق کی حد تک سینٹ پال بھی ایک مابعد جدیدیا تھا، جس نے متن کو غیر ضروری قرار دینے کی کوشش کی نیتجتاً بائبل کو اس کے حسن سے محروم کردیا۔ مجھے اس بات کو تسلیم کرنے میں بھی کوئی قباحت نہیں کہ مابعد جدیدیت بھی مصنف کی غیر فطری چیز کے خلاف ویسا ہی ردعمل ہے جیسا ردِ عمل اشتراکی خیمے میں سرمایہ دارانہ نظام کے ہزاروں سالہ جبر کے خلاف دیکھنے کو ملتا ہے۔ شناخت کے مسئلہ نے جب سے ضرورت سے زیادہ اہمیت اختیار کی ہے، تب سے شہرت حاصل کرنے کے لئے ہرایرا غیرا نتھو خیرا اول جلول حرکتوں کے ذریعے شہرت حاصل کرنا چاہتا ہے۔ سامنے کی مثال کے طور پر مائیکل انجلو کے مصوری کے اس شاہکار کو پیش کیا جا سکتا ہے، جس کو انجلو نے ایک چٹان پر حضرت عیسیٰ اور حضرت مریم کی پینٹنگز کے ذریعے دنیا کے سامنے پیش کیا تھا۔ ادھر کچھ برس قبل ایک سرپھرے نے اس تصویر کو نقصان پہنچایا، پکڑے جانے پر جب اس سے پوچھا گیا کہ اس نے ایسا کیوں کیا؟ تو اس کا جواب تھا شہرت حاصل کرنے کے لئے۔ مائیکل انجلو کو پورا ایک سال لگ گیا مصوری کے اس شاہکار کو

بنانے میں تب بھی اسے راتوں رات اتنی شہرت نصیب نہیں ہوئی جتنی شہرت چند منٹوں کے اندر اندر اسی تصویر کو نقصان پہنچانے والے کو مل گئی۔ شہرت کے جنونیوں کی اسی طرح کی بے شمار حرکتوں کے ردعمل کے طور پر ہی کچھ لوگ اٹھے جنہوں نے سرے سے مصنف کے وجود کو ہی غیر اہم قرار دے دیا۔ مگر وہ یہ بھول گئے کہ شناخت کا مسئلہ سچے فنکار کا مسئلہ نہیں ہے، یہ کچھ اوچھے، چھچھورے اور اوباش لوگ ہیں جو مشہور ہونے کے لئے کچھ بھی کر گزرنے کو اور کسی بھی حد تک جانے کو تیار بیٹھے رہتے ہیں۔ بدلے میں اگر کوئی سچے فنکار کی تخلیقات سے اس کا رشتہ منقطع کرنے کی بات کرنے لگے تو اسے بھی قاری کے جبر ہی سے تعبیر کیا جائے گا۔ یہاں پر ایک سوال کا پیدا ہونا فطری ہے اور وہ یہ کہ کیا جبر ہی مسائل کا واحد حل ہے، پہلے سرمایہ دارانہ جبر کے خلاف سوشلزم کو کھڑا کیا گیا، جو کہ صرف اور صرف اشتراکی جبر تھا، اور اب مصنف کے جبر کی روک تھام کے لئے قاری کے جبر کو ہی واحد علاج کے طور پر دریافت کیا جا رہا ہے۔ آخر ہم دو انتہاؤں میں جینے کے عادی کیوں ہو گئے ہیں، جب کہ ان سب مسائل کا واحد حل اعتدال کی راہ میں ہے، اور جہاں تک الفاظ کو نئے معانی اور مفاہیم عطا کرنے کا معاملہ ہے تو یہ صرف تخلیق کے ذریعے ہی ممکن ہے، کوئی قرأت کے ذریعے الفاظ کے حلق سے نئے معانی برآمد نہیں کر سکتا اگر غالب نے کسی لفظ کو کسی خاص پس منظر میں استعمال کیا ہے تو ٹھیک اسی لفظ کو آج کا شاعر بالکل الگ پس منظر میں اپنی شعری تخلیق اس طرح سے برت سکتا ہے کہ وہ لفظ بالکل کسی دوسری ہی دنیا کی مخلوق معلوم ہو لیکن ایسا ظاہر ہے کہ تخلیق کے ذریعے ہی ممکن ہے اور اب مجھے یہ بتانے کی ضرورت نہیں کہ قرأت تخلیق کے پرکھنے کا عمل ضرور ہے لیکن بذات خود تخلیق ہرگز نہیں اور اگر ہے تو میں مابعد جدیدیوں سے گزارش کرتا ہوں کہ وہ کوئی ایک مثال پیش کریں جس میں کسی خاص قاری کی قرأت کے عمل کو اعلیٰ فن پارے سے تعبیر کیا گیا ہو۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر رونما ہونے والا کوئی واقعہ یا کوئی فطری منظر جو ایک تخلیق کار کو تخلیق پر آمادہ کرتا ہے کو بھی تو متن سے تعبیر کیا جا سکتا ہے، لیکن ایک تخلیق کار پر ایک واقعہ کی یا کسی فطری منظر کی قرأت کے نتیجے میں ایک کیفیت طاری ہوتی ہے، پھر وہ اسے الفاظ کا جامہ پہناتا ہے یا کسی راگ میں ڈھال دیتا ہے یا آرکیٹیکچر کے کسی نمونے کے طور پر اسے منظر عام پر لاتا ہے یا مصوری کا کوئی شاہکار اس کے بطن سے برآمد ہوتا ہے، ٹھیک اسی طرح سے اگر کسی شعر کی یا کسی افسانے وغیرہ کی قرأت کسی قاری پر کوئی خاص کیفیت طاری کردے اور یہ کیفیت اس کو کسی تخلیق کی طرف راغب کرنے کا ذریعہ بنے تو ضرور ہم اسے تخلیق یا فن پارے، متن وغیرہ سے تعبیر کریں گے۔ لیکن اس کی چھوٹ ہر قاری کو تو نہیں دی جا سکتی۔ جس طرح سے کسی خاص واقعے کو دیکھنے والے اگر سو افراد ہیں تو سو کے سو تو جا کر کوئی غزل یا افسانہ یا

نظم وغیرہ نہیں لکھتے، ٹھیک اسی طرح سے کسی متن کی قرأت میں مصروف کو قاری یہ سند عطا نہیں کی جاسکتی کہ وہ متن کے اوپر جبر کی روایت کو جاری وساری رکھ سکے۔ جدیدیت نے بھی اس موضوع کے ساتھ حتی الامکان انصاف نہیں کیا، لیکن کم از کم جدیدیت کے ہاں اتنا تو ہے کہ انہوں نے خواب کو ایک موضوع کے طور پر اس قدر برتا کہ وہ تخیل شاعری کے لئے ایک اہم عنصر گردانا جانے لگا۔ اب یہ دوسری بات ہے کہ نفسیاتی طور پر ہر صحت مند انسان کے خواب جس طرح کی تحریک کا باعث بنتے ہیں، اس کا عشر عشیر بھی منفی نفسیات والے کے خوابوں کے حصہ میں نہیں آتا۔ شاید فریڈرک نیٹشے نے نفسیاتی طور پر صحت مند لوگوں کے ہی تعلق سے کہا ہوگا کہ نسل انسانی اس دن سب سے بڑے صدمے سے دوچار ہوگی جس دن خواب دیکھنے والے ناپید ہوجائیں گے۔ یہاں پر ایچ۔ جی ویلس کا ذکر بھی ضروری معلوم ہوتا ہے، ایچ جی ویلس سے کسی نے سوال پوچھا تھا کہ تہذیب کیا ہے؟ تو انہوں نے جواب میں کہا تھا کہ یہ ایک اچھا خیال ہے اور اسے عملی جامہ پہنانے کے لئے کسی نہ کسی کو ضرور کچھ کرنا چاہیے۔ فریڈرک نیٹشے کے نزدیک نسل انسانی ایک تہذیب کی پروردہ ہے جب کہ ایچ جی ویلس کے نزدیک انسان ہزاروں سال سے اس کرۂ ارض پر بنا کسی تہذیب کے جی رہا ہے۔ اس روئے زمین کو اور اس کی تاریخ کو متن کے طور پر دونوں نے دیکھا لیکن فریڈرک نیٹشے کے ہاں اعلیٰ پائے کا متن وجود میں آیا جب کہ ایچ جی ویلس صرف لفظی بازیگری میں الجھ کر رہ گئے۔ تاریخ میں اور تخلیق میں فرق یہ ہے کہ تاریخ میں حقائق نفسیات انسانی پر اثر انداز نہیں ہوتے جب کہ تخلیق کار حد درجہ حساس ہوتا ہے اس پر حقائق اثر انداز ہوتے ہیں۔ شاید اسی لئے ایچ جی ویلس کا نظریہ دنیا کے تئیں نیٹشے کے نظریے سے یکسر متصادم ہے۔

سچ بات تو یہ ہے کہ تخلیق اقدار کی آبیاری کے لئے لفظی بازی گری سے کام چلنے والا نہیں ہے۔ اس کے لئے ہمیں اپنے قارئین اور لکھنے والوں سے مل کر ایک طویل اور صبر آزما سفر طے کرنا ہوگا۔ جس کے لئے عرصۂ دراز سے ضرورت محسوس کی جارہی تھی، کہ ڈی کنڈیشننگ کے اس عمل کو سرانجام دیتے ہوئے تخلیقی اقدار کی پاسداری کرتے ہوئے ہم اپنے ذہنی، نفسیاتی اور تخلیقی سرمائے کی حفاظت کرسکیں۔ آج وہ دن آگیا ہے کہ ہم اس خواب کو پورا کرنے کی جانب پہلا قدم اٹھا سکیں۔

ہمیں قارئین کو یہ بتاتے ہوئے خوشی محسوس ہورہی ہے کہ ''دہلیز'' سہ ماہی ادبی مجلہ اب آپ کے سامنے ہے اور یہ اسی پہلے قدم سے عبارت ہے۔

☆☆

# دہلیز اسپیشل

اردو زبان پر اغیاروں نے یلغار کر رکھی ہے، اردو سازشوں کے نرغے میں ہے، اردو اپنوں کی بے توجہی کا شکار ہے، اردو ختم ہونے کی کگار پر ہے، اردو زبان وادب کے تعلق سے ایسے جملے ضرب الامثال کی حیثیت اختیار کرتے جارہے ہیں ہم، دہلیز کی پوری ٹیم کی جانب سے بیک زبان اپنے آپ کو اس کا پابندِ عہد سمجھتے ہیں کہ اردو کے خلاف اٹھنے والے داخلی اور خارجی تمام فتنوں کے خلاف صف آرا ہوں۔ دہلیز اسپیشل اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ دہلیز کا جو شمارہ آپ کے ہاتھوں میں ہے۔ اس میں ہم نے فتنے کے اس پہلو کو اجاگر کیا ہے، جس کی طرف کم لوگوں کا دھیان گیا ہے۔ یعنی لایعنی اور غیر معیاری تصانیف کے لیے شہرتِ عام کے لیے راستے ہموار کرنا اور معیاری تصانیف کو قارئین کے سامنے مشکوک بنا کر پیش کرنا تا کہ نہ رہے گا بانس اور نہ بجے گی بانسری کے مصداق اردو زبان وادب عالمی ادب کے سامنے ہمیشہ ہی احساس ندامت اور شرمندگی سے دوچار رہے۔

دہلیز کے قارئین کی خدمت میں پیش ہے۔ ایسے ہی ایک فتنے کی روداد۔

(زمرد مغل)

سنبھل کے رکھیو قدمِ دشت خار میں مجنوں
کہ اس نواح میں سودا برہنہ پا بھی ہے

# درجواب ''موت کی کتاب: حصولِ آ گہی کا سفلی وظیفہ؟

○ زمرد مغل

خورشید اکبر نے ایک نیا رسالہ نکالا ہے۔ جس کو انہوں نے ''آمد'' کا نام دیا ہے۔

اس رسالہ میں انہوں نے اپنی ذہنی خباثت نکالنے کے لیے ممتاز فکشن نگار خالد جاوید کی کتاب پر نہایت ہی غیر علمی بحث کا انداز اختیار کرتے ہوئے ایک مضمون لکھ مارا ہے۔ جس کا عنوان ہے ''موت کی کتاب: حصولِ آ گہی کا سفلی وظیفہ؟؟''

مضمون کے پہلے ہی پیراگراف میں موصوف رقمطراز ہیں کہ:

> ''خالد جاوید کی ''موت کی کتاب'' کس نے لکھی ہے؟ خو: خالد جاوید نے، ان کی ہمزاد خودکشی نے، شیطان نے، خدا نے، ژاں ہیوگو، والٹر شلر نے، شمس الرحمٰن فاروقی نے؟؟؟؟ یہ ایک ایسا پیچیدہ معمہ ہے جسے حل کیے بغیر کتاب کے ساتھ انصاف نہیں کیا جاسکتا۔ کہ یہیں سے سلسلہ شروع ہوتا ہے مصنف کی موت کا، خدا کی موت کا (؟)، اقدار کی موت کا، عقل و شعور کی موت کا وغیرہ وغیرہ۔''

متذکرہ بالا پیراگراف خورشید اکبر کی جہالت کو طشت از بام کرنے کے لیے کافی ہے۔ خالد جاوید نے اس کتاب سے پہلے بھی کتابیں لکھی ہیں جن میں افسانوی اور تنقیدی دونوں طرح کے مضامین شامل ہیں۔ پھر فاروقی کا اسلوب خالد جاوید کے اسلوب سے بالکل مختلف ہے۔ ایسے میں اس طرح کے سوالات قائم کرنے کا مقصد سوائے اس کے اور کیا ہوسکتا ہے کہ موصوف اپنے جہل کو علم و عرفان کی بلند ترین منازل سے تعبیر کرنے میں مصروف دکھائی دیتے ہیں۔ دوسری بات جو مجھے عرض کرنی ہے وہ یہ ہے کہ موصوف کو کسی متن کے خلاف

اعلانِ جنگ کی ضرورت ہی کیوں محسوس ہوئی؟ آخر وہ عرصۂ دراز سے جس نام نہاد تحریک سے وابستہ ہیں وہ متن کی اہمیت کو سرے سے خارج کرتی ہے۔ لیکن خورشید اکبر کا مضمون اس بات کا اعلان ہے کہ ان پر مابعد جدیدیت کے حمل کا قبل از وقت گرنے کا راز افشا ہو چکا ہے۔

دریدہ نے نہایت ہی صہیونی عیاری سے کام لیتے ہوئے اعلان کیا تھا کہ متن ایک ایسی گزرگاہ ہے جہاں سے معانی کے قافلے گزرتے رہتے ہیں۔ اس طرح سے خورشید اکبر کے آقاؤں نے قرآن (جو کہ ایک محفوظ متن ہے) پر بائبل (جو کہ ایک غیر محفوظ متن ہے) کی برتری ثابت کرنے کی کوشش کی تھی۔ پھر دیکھتے ہی دیکھتے صہیونیوں کے قافلے کے قافلے اس میں شامل ہونے لگے۔ راتوں رات ضخیم ترین کتابیں وجود میں آتی چلی گئیں۔ لیکن خالد جاوید نے اپنے ناول ''موت کی کتاب'' کے ذریعے کئی محاذوں پر مابعد جدیدیوں کو شکست فاش سے دوچار کیا ہے۔ ایک طرف مابعد جدیدیوں کو متن کی مرکزیت کو تسلیم کرنے پر مجبور کردیا، خورشید اکبر کا مضمون اس کا واضح ثبوت ہے۔ دوسری طرف ''موت کی کتاب'' سے قرآن کی بالاتری واضح ہوتی چلی جاتی ہے۔ جس سے صہیونی دنیا بوکھلا گئی ہے۔ ایک اور زاویے سے خالد جاوید کا ناول بقول شمس الرحمٰن فاروقی حضرت ایوبؑ کی زندگی کے واقعات کی عکاسی کرتا ہے، لیکن ناول کے کردار کا ردِعمل حضرت ایوبؑ کے ردِعمل سے بالکل مختلف ہے۔ ظاہر ہے نہ تو خالد جاوید کا کردار ''صبرِ ایوبی'' کا متحمل ہے اور نہ ہی خالد جاوید کا عہد ایوبی سے مماثلت رکھتا ہے۔ عہد ایوبی میں بھی حضرت ایوبؑ نے شیطان کو ورطۂ حیرت میں ڈال دیا تھا۔ کیونکہ شیطان کی کوشش یہ تھی کہ حضرت ایوبؑ خدا کے شکر گزار بندے ثابت نہ ہو کر خدا کے نافرمانوں میں شامل ہو جائیں۔ مگر حضرت ایوبؑ نے ایک بالکل تیسری سمت میں سفر کو جاری رکھتے ہوئے اظہارِ تشکر کیا۔ جس میں نہ تو صرف تشکر تھا اور نہ ہی نافرمانی کا شائبہ۔ یہ حضرت ایوبؑ کی تخلیقی صلاحیتوں کے استعمال کا بہترین موقع تھا جس میں حضرت ایوبؑ نے تکالیف کے ذکر کے ساتھ خدا کا شکر ادا کیا۔ فاروقی صاحب کے مضمون کا ناول کی مشکلیں حل کرنے میں اہم رول ہے لیکن انہوں نے اس تعلق سے جو اس خیال کا اظہار کیا کہ حضرت ایوبؑ اس مقام پر پہنچ گئے تھے جو نافرمانی کے بالکل قریب تھا سے اختلاف کی گنجائش نکل آئی ہیں۔ کیونکہ یہی وہ مقام ہے جہاں پر کھڑے ہو کر انسان نے ہزاروں سال تک شیطان کو ورطۂ حیرت میں ڈالنے کا کام کیا ہے۔ حضرت ایوبؑ خدا کے پیغمبر تھے لیکن خالد جاوید کا مرکزی کردار آج کے دور کا ایک عام انسان، ہے۔ اس کے باوجود وہ اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا بھرپور استعمال کرتا ہے۔ خالد جاوید نے ایک عام آدمی کے ہاتھوں شیطان کی جو درگت بنائی ہے وہ قابل دید ہے اور ایسا کر کے انہوں نے شیطانیت کے تمام ایجنٹوں سے لوہا لینے کا کام کیا ہے۔ خالد جاوید کا یہ ناول اس بات کی بھی بھرپور عکاسی کرتا ہے کہ آخر کیوں حضرت ایوبؑ حضور اکرمؐ کے بعد اس دنیا میں تشریف نہیں لائے۔ آخر کیوں حضور اکرمؐ

کو خاتم النبین بنا کر بھیجا گیا؟ اگر وہی واقعہ آج دہرایا جاتا تو میڈیا کے اس دور میں لوگوں کا ردعمل کیا ہوتا؟ آیا جو لوگ میڈیا کے ذریعے دنیا بھر میں مطعون کیے جارہے ہیں ان کا صحیح مقام و مرتبہ کیا ہے؟ دوسرے پیراگراف میں موصوف فلسفیانہ اٹھکیلیاں کرتے ہوئے رقمطراز ہیں:

> ''موت اور حیات ایک دوسرے کی ہمزاد ہیں بلکہ یوں کہا جائے کہ کائناتِ ظاہر و باطن کی یہ لازوال اور لامختتم سچائیاں ہیں جو ازل تا ابد جاری وساری رہیں گی تاوقتیکہ قادرِ مطلق موت کے فرشتے کو حتمی طور پر موت اور زندگی کی رحوں کو قبض کرنے کا حکم صادر نہ کردے۔''

متذکرہ بالا پیراگراف خورشید اکبر کے ذہنی دیوالیہ پن کو طشت ازبام کرتا ہے۔ ایک طرف تو وہ موت وحیات کے لیے لازوال اور لامختتم اور ازل سے ابد تک جاری وساری رہنے والی صفات کا اعلان کرتے ہیں اور دوسری طرف ''تاوقتیکہ'' کی قید بھی لگاتے ہیں، جس سے ایسا ظاہر ہوتا ہے کہ موصوف کو نفسیاتی عارضہ لاحق ہے۔ یہیں سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ جس کتاب کو ہاتھ لگاتے ہوئے وقت سے سب سے بڑے عالم ادیب شمس الرحمٰن فاروقی کو بھی تردد ہوتا ہے اس کتاب کے ساتھ اس علم اور اس نفسیاتی عارضے کے ساتھ خورشید اکبر کیا انصاف کر پائیں گے۔ خورشید اکبر کے مضمون اور ''موت کی کتاب'' کے قاری کے لیے مسئلہ یہ نہیں ہے کہ آیا ''موت کی کتاب'' ایک اہم کتاب ہے یا نہیں۔ اس کے لیے مسئلہ صرف یہ ہے کہ آیا خورشید اکبر جہالت کی وجہ سے ایسا کر رہے ہیں یا پھر بدنیتی کی وجہ سے؟ خود میں بھی کافی تذبذب کا شکار رہا ہوں۔ دوران مضمون کئی مقامات ایسے آئے جہاں مجھے ایسا محسوس ہوا کہ خورشید اکبر نہایت ہی دیانتدار شخص ہیں، لیکن برا ہو کم علمی کا جس نے ایسے شریف اور مہذب (؟) شخص کو چوراہے پہ لاکر رسوا کیا لیکن کئی مقامات ایسے بھی آئے جہاں ان کی نیت پر شبہ ہوا۔ خیر اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ وہ کم علم ہیں بدنیت۔ کیونکہ ادب میں خورشید اکبر جیسے اوسطیے روزانہ صبح، دوپہر، شام، چوراہوں، نکڑوں، گزرگاہوں پر ہاتھ ہوا میں لہرا لہرا کر اپنے علم وفضل کا (؟) ڈھنڈورا پیٹنے والے کسی کی ادبی قدر و قیمت کے تعین کے لیے پیدا نہیں ہوتے۔

آگے چل کر خورشید اکبر قمطراز ہیں:

> ''تو کیا خالد جاوید کی ''موت کی کتاب''، ''کتاب حیرت'' کا درجہ رکھتی ہے؟ شاید! خالد جاوید اگر چاہتے تو بہ آسانی اس تصنیف کا نام ''زندگی کی کتاب'' بھی رکھ سکتے تھے۔ مگر ایسا کرنے سے قاری کی حیرتوں میں اضافہ کہاں سے ہوتا۔ کہانی کا اصلی پیچ یہی ہے جہاں سے ایک ''منصوبہ بند تحیر'' کا سفر شروع ہوتا ہے۔''

متذکرہ بالا سطور میں خورشید اکبر نے اپنے ذہن کے تمام کھڑکیاں دروازے بند کر لیے ہیں یا پھر وہ تجاہل عارفانہ سے کام لے رہے ہیں۔ خورشید اکبر کو اپنے چاروں اور رونما ہونے والے حوادث وواقعات کا ذرا برابر علم بھی نہیں اور نہ ہی وہ اس عہد سے آشنا ہیں۔ سائنسی ایجادات کے ساتھ ساتھ دنیا اس مقام پر پہنچ چکی ہے جہاں حیرتیں اپنا دم توڑ دیتی ہیں۔ اس عہد میں اگر کوئی سب سے مشکل کام ہے تو وہ ہے کسی کو حیرت زدہ کرنا اور اگر خالد جاوید ایسا کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں تو اس کو ان کی خلاقانہ بصیرت سے ہی تعبیر کیا جائے گا۔ مگر موصوف کب باز آنے والے تھے انہوں نے یکے بعد دیگرے خالد جاوید کی کتاب سے کئی اقتباسات پیش کرنے کی جرأت بھی کی ہے۔ موصوف نے موت کی کتاب سے مندرجہ ذیل اقتباس نقل کیا ہے:

''خدا کی کتاب میں 'موت' کے یہ تصور و معنی نہیں تھے۔ شیطان نے کسی اور لفظ کی جگہ 'موت' لکھ دیا۔ یہ لفظ 'زندگی' تھا مگر اب خدا قابل رحم حد تک مجبور تھا۔ شیطان کے قلم کی سیاہی اڑنے والی سیاہی نہ تھی۔'' (موت کی کتاب، ص ۱۴۹-۱۵۰)

پھر موصوف نے اپنا جملہ ملایا ہے۔ موصوف فرماتے ہیں۔ ''اس طرح واضح ہے کہ خدا کی'' تخلیق کردہ زندگی کی کتاب میں تحریف اور ردوبدل شیطان نے کیا ہے۔ اس کے بعد موصوف نے پھر ایک اقتباس موت کی کتاب سے پیش کیا ہے۔

**اقتباس**: ''اگر اس دنیا کا خالق کبھی کوئی تھا تو اب دنیا کے سر پر ٹھوکر مار کر کہیں اور چلا گیا ہے اور شیاطین کے ساتھ ''موت کی کتاب'' کے جملہ حقوق کے مسئلے پر حجت اور جھگڑے میں مشغول ہے۔''

(موت کی کتاب، صفحہ ۱۲۸)

اس اقتباس کو پیش کرنے کے بعد خورشید اکبر اپنی بھڑاس نکالتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

''یعنی تحیر کے ساتھ 'تشکیک' کا عنصر بھی متن میں دخیل ہے۔ اس طرح در پردہ خدا اپنی 'موت' یا دنیا سے بے دخل کر دیے جانے کے سبب قدرت کاملہ جملہ حقوق، کے مسئلے پر شیاطین سے برسر پیکار ہے۔

کہنا پڑے گا کہ ''موت کی کتاب'' کا ایک ایک لفظ 'مصلحت اندیشی' اور 'منظم قدر افزائی' کا گواہ ہے۔ کتاب کے انتساب سے لے کر آخری ورق (سادہ) تک۔

متذکرہ بالا اقتباسات اور ان پر خورشید اکبر کے ردعمل سے ایک بات تو واضح ہو جاتی ہے کہ موصوف کو ''خدا کے تخلیقی پلان'' کا رتی بھر بھی علم نہیں ہے۔ موصوف نے یہ تاثر دینے کی کوشش کی ہے کہ خالد جاوید کے مطابق شیطان (نعوذ باللہ) خدا سے زیادہ طاقتور ہے۔ جبکہ موصوف کے بطلان کے لیے اتنا کافی ہے کہ خود قرآن

اناجیل اور دیگر آسمانی صحائف میں اس کرۂ ارض پر انسان کے آباد ہونے کی حکمتوں کا مفصل ذکر موجود ہے۔ یہ معرکۂ خیر وشر انسان اور شیطان کے بیچ ہے اور اس میں شیطان کو اللہ نے کچھ خصوصی اختیارات دے رکھے ہیں تاکہ ایک طرف نسل انسانی کا امتحان لیا جائے اور دوسری طرف شیطان کو آخری حد تک یہ باور کرادیا جائے کہ کیوں انسان کو افضل ترین مخلوق کا درجہ دیا گیا اور کیوں شیطان کو حضرت آدم کے سامنے سجدہ ریز نہ ہونے کی وجہ سے راندۂ درگاہ قرار دے دیا گیا۔ جہاں تک صحائف آسمانیہ میں شیطانی ردوبدل کی بات ہے تو اس کی تصدیق بھی خود قرآن کریم سے ہوتی ہے کہ جتنے بھی صحیفے وقتاً فوقتاً نسل انسانی کی رشد وہدایت کے لیے نازل ہوتے رہے، شیطان نے ان صحیفوں کے متبعین کے ذریعے ہی کس طرح اور کتنے بڑے پیمانے پر تحریف کروائی۔ یہی وجہ ہے کہ ''قرآن کریم'' کی حفاظت کا ذمہ خود خدا نے لیا اور اس کتاب رشد وہدایت کے علاوہ اس روئے زمین پر ایک بھی صحیفہ مقدسہ ایسا نہیں ہے جو شیطانی افراط وتفریط سے محفوظ رہ سکا ہو اور جہاں تک ''خدا کے قابل رحم حد تک'' والے الفاظ ہیں تو وہ شیطانی وساوس کی ترجمانی کرتے ہیں جو وہ خورشید اکبر کی طرح وقتاً فوقتاً بنی نوع انسان کے ذہن میں ڈالتا رہتا ہے۔ دراصل خالد جاوید کی کتاب نہ تو اولیاء اللہ کی داستان سرائی سے عبارت ہے اور نہ ہی گمراہ ترین لوگوں کے تذکروں کی دستاویز۔ یہ کتاب ان لوگوں کے جذبات اور احساسات کی ترجمانی کرتی ہے جن کو کئی مواقع پر شیطان بہکانے میں کامیاب بھی ہوجاتا ہے اور کئی مواقع پر وہ شیطان کو پچھاڑنے میں کامیاب ہوجاتے ہیں۔ اپنی عمر کی دھوپ چھاؤں میں وہ بعد سے لحد تک اسی کشمکش کا حصہ بنے رہتے ہیں۔ کبھی کبھی تو وہ خدا کی نافرمانی میں شیطان سے بھی چار قدم آگے نکل جاتے ہیں اور کبھی کبھی وہ ملائکہ اور مقربین بارگاہ ایزدی کو بھی رشک میں مبتلا کردیتے ہیں۔ مگر خورشید اکبر کو ان سب سے کیا لینا دینا وہ تو اپنی جہالت کے مظاہرے کو ہی اپنی سب سے بڑی کامیابی قرار دیتے ہیں اور جس کا ثبوت انہوں نے ماضی میں بھی دیا ہے، حال میں بھی خالد جاوید کی کتاب پر ان کا مضمون اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے اور مضمون کے آخر میں انہوں نے اپنے عزائم کا اظہار کرتے ہوئے اس سلسلے کو شیطان کی آنت کی طرح طول دینے کی بات بھی کی ہے۔

آگے چل کر خورشید اکبر تحریر فرماتے ہیں کہ:

> ''خالد جاوید نے اپنی تصنیف کو ناول کہا ہے جب کہ اس کی صنفی حیثیت طویل افسانے سے مماثل ہے ہر چند کہ اسے ناول باور کرانے کے پیش نظر مصنف نے اسے کئی حصوں، ابواب میں تقسیم کیا ہے اور عجیب بات تو یہ ہے کہ ہر باب کو ایک ورق قرار دیا گیا ہے۔ اس کے پیچھے بھی مصنف کی کوئی 'ادبی منطق' ضرور رہی ہوگی۔ یہ الگ بات کہ اس کی صراحت کتاب میں نہیں کی گئی۔''

خورشید اکبر نے اس پیراگراف میں وہی اعتراضات دہرائے ہیں جو ایک بڑے فن پارے کے وجود میں آ جانے پر یا ایک بڑے تخلیق کار کے ظہور پذیر ہو جانے پر اوسط درجے کے حشرات الارض دہراتے رہے ہیں۔ غالب، اقبال، ایلیٹ کون سا ایسا فن کار ہے جو اس کرب سے نہ گزرا ہو۔ موت کی کتاب ناول ہے یا طویل افسانہ یا پھر کسی نئی صنف نثر کی بناڈالنے والی کتاب۔ یہ تو وقت ہی بتائے گا۔ ہر بڑا فنکار اپنا نظام ادب خود لے کر پیدا ہوتا ہے اور خالد جاوید بھی ایک بڑے تخلیق کار ہیں، اس لیے خورشید اکبر زیادہ بے چین نہ ہوں کیونکہ ''موت کی کتاب'' کے ادبی قدروں کے تعین کے لیے شمس الرحمٰن فاروقی، شمیم حنفی، قاضی افضال، وارث علوی، فضیل جعفری، جمیل جالبی اور آصف فرخی جیسے بڑے لوگ موجود ہیں جن کی ادب فہمی پر زمانہ بھروسہ کرتا ہے میرا خورشید اکبر کو مشورہ ہے کہ وہ آرام فرمائیں اور لوگوں کی بینائی کے مثبت استعمال کو یقینی بنائیں۔ لیکن ان کی تحریروں سے اس بات کا اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ وہ باز آنے والوں میں سے نہیں ہیں۔ خیر جو ہوگا دیکھا جائے گا۔ فی الحال ہم اس وقت اسی مضمون کے تعلق سے اپنی بات آگے بڑھاتے ہیں۔

آگے چل کر موصوف رقمطراز ہیں:

''لیکن اس کے برعکس جب وہ بے نیازانہ شان کے ساتھ اپنے قاری کو یہ آزادی عطا کرتے ہیں کہ۔ 'وہ جب چاہے' یا جہاں سے چاہے اس کتاب کو پڑھنا بند کر سکتا ہے یا اسے کھول کر ہی نہ دیکھے اور اسے نالے میں ڈال کر بہادے۔ میرے دل کو اس کے اس آزادانہ عمل سے کسی قسم کا افسوس ہونے یا اس میں کدورت پیدا ہونے کا کوئی اندیشہ نہیں ہے۔ (موت کی کتاب، صفحہ ۱۰)

اس وقت قاری کو اپنی ناقدری، بے بضاعتی، کم علمی اور کوتاہ اندیشی کے ناکردہ جرم کا شدید احساس ہوتا ہے۔''

اس اقتباس میں موصوف نے بخوشی قبول کرلیا ہے کہ موت کی کتاب پڑھتے ہوئے اور خاص طور پر خالد جاوید کے پیش لفظ کو پڑھتے ہوئے انہیں اپنی ناقدری، بے بضاعتی، کم علمی اور کوتاہ اندیشی کے ناکردہ جرم کا احساس ہوا ہے، جسے وہ کسی پردہ نشیں قاری کی زبان سے ادا کرنے پر اپنے آپ کو مجبور پاتے ہیں۔ خورشید صاحب ایسی بھی کیا مجبوری ہے انسان کو صاف گو ہونا چاہیے اور بجائے کسی نامعلوم قاری کے سر منڈھنے کے اپنے احساسات کو اپنی ذات کے تعلق سے ہی منظر عام پر لانا چاہیے۔

آگے چل کر موصوف نے ایک اور شوشہ چھوڑا ہے موصوف رقمطراز ہیں:

''اگلے صفحے پر انھوں نے جوزے سارا ما گو کے قول کا ایک اور اردو ترجمہ پیش کیا ہے جس کا نچوڑ یہ ہے کہ بچپن میں گیس کے غبارے کے پھٹنے پر جب سارا ما گو نے پیچھے مڑ کر دیکھا کہ 'سڑک پر قابلِ رحم انداز میں

ایک پچکی ہوئی ربڑ کی لجلجی سی شے پڑی ہوئی تھی۔ اب اس عمر میں انہیں معلوم ہوا کہ وہ پچکی ہوئی شے دنیا تھی۔
......اسی خیال کو شہاب جعفری نے اپنے شعر کو کتنے خوبصورت انداز میں رکھا ہے۔

چلے تو پاؤں کے نیچے کچل گئی کوئی شے نشے کے جھونک میں دیکھا نہیں کہ دنیا ہے

اس شعر کے ذریعے انہوں نے خالد جاوید کو یہ مشورہ دیا ہے کہ انہیں سارا ماگو کی جگہ اس شعر کو اپنی کتاب میں جگہ دینی چاہیے تھی۔ میرے خیال میں یہ تو بات کا بتنگڑ بنانے والی بات ہوئی۔ کہنے کو تو یہ مشورہ شہاب جعفری کو بھی دیا جا سکتا تھا کہ انہوں نے اسی ولایتی خیال کو شعر یانے کی حماقت کیوں کی اور پھر یہ مشورہ خود خورشید اکبر کو بھی دیا جا سکتا ہے کہ آخر خالد جاوید، شہاب جعفری جیسے ہی کسی شاعر کے شعر کو حوالے کے طور پر ہی کیوں لاتے۔ کسی اچھے شاعر کے شعر مثلاً عرفان صدیقی، ساقی فاروقی یا احمد مشتاق یا منیر نیازی کا نام بھی تو لیا جا سکتا تھا۔ مگر انہوں نے ایسا نہیں کیا بلکہ انہوں نے نام لیا تو شہاب جعفری کا اور ان کے اس شعر کو خوبصورت بھی کہا۔ ہم خوب سمجھتے ہیں اس طرح سے انہوں نے اپنے آپ کو الف لیلوی مجذوب ثابت کرنے کی کوشش کی ہے تاکہ ان کے تمام جرائم ادبی عدالت میں ان کے جذب کی نظر ہو جائیں اور ادبی عدالت انہیں باعزت بری کرنے پر مجبور ہو جائے۔ آگے موصوف نے خالد جاوید کی کتاب کو مابعد جدید صورت حال کا عکاس بتایا ہے اور اسے موت کے ساختیکی لاتشکیل سے مزید تقویت حاصل ہوتی ہے۔

خورشید اکبر نے یہاں پر ذہن کی جس اسفل ترین سطح سے بات کی ہے اس کی مثال ملنا مشکل ہے۔ کسی تخلیق کار کے یہاں کسی تحریک (؟) کے چند عناصر مل جانے سے شور وغوغا کرنے کے لیے حوالے کے طور پر استعمال کرنا کسی صورت جائز نہیں۔ اب اقبال کے یہاں اشتراکیت کے عناصر بھی مل جاتے ہیں، اسلام کی تعلیمات کا نور بھی اپنی پوری تابانیوں کے ساتھ جلوہ گر دکھائی دیتا ہے۔ تو کیا اس سے اقبال اشتراکی ہو گئے یا پھر انہیں ہم کسی مسجد میں امامت کا مشورہ دیں۔ بالِ جبریل کی تلاوت کی جائے یا پھر داس کیپٹل کی طرح اسے ہاتھوں میں لے کر اشتراکیوں کی طرح قتل وغارت گری کا بازار گرم کر دیا جائے۔ خورشید صاحب کچھ وقت سوچ بچار بھی کیا کیجئے اس سے اچھے نتائج برآمد ہوں گے۔

المختصر پورا مضمون بودے استدلات سے پر ہے۔ بات دراصل وہی ہے کہ خالد جاوید نے اپنے ناول اور پیش لفظ کے ذریعے خورشید اکبر کو ان کی کم علمی بے بضاعتی، کوتاہ اندیشی اور ناقدری کا شدید احساس کرایا ہے اور اس میں وہ حق بجانب بھی ہیں۔ ہم خالد جاوید سے گزارش کرتے ہیں کہ وہ اپنی آئندہ تحریروں میں کم سے کم پیش لفظ کے ذریعے اپنے کم علم اور کوتاہ اندیش قارئین کے زخموں پر نمک چھڑکنے کی کوشش نہ کریں۔ بصورت دیگر خورشید اکبر کو چاہیے کہ وہ اڈوانی کی طرح خالد جاوید کے خلاف رتھ یاتراؤں پر نکل جائیں۔

# گفتگو

کئی بار ایسا ہوا کہ جب میں بہت پریشان رہا ہوں اس وقت مجھے میر کا کوئی شعر یاد آ گیا۔ غالبؔ یا اقبالؔ کا کوئی شعر یاد آ گیا، کسی دوست مثلاً احمد مشتاق کا کوئی شعر یاد آ گیا اور طبیعت سنبھل گئی۔ تنقید میرے لیے ذہنی ورزش (Gymnastic) نہیں ہے۔ میں اس سے کچھ ثابت نہیں کرنا چاہتا کسی کو اپنا ہم خیال نہیں بنانا چاہتا مجھ پر جو گزر رہی ہے کسی چیز کو پڑھنے کے بعد اس کا اظہار میں مناسب ترین طریقے سے کیسے کر سکوں گا۔ میں کوئی مصور نہیں ہوں کہ تصویر بنا دوں۔ بس لفظوں کا تھوڑا بہت کاروبار میرے حصے میں آیا ہے اسی کے ذریعے جو مجھ پر گزر رہی ہے اس کا اظہار تنقید ہے۔

(پروفیسر شمیم حنفی)

## (پروفیسر شمیم حنفی سے زمرد مغل کی بات چیت)

زمرد مغل: آپ کی ایک تنقیدی کتاب ہے ''انفرادی شعور اور اجتماعی زندگی'' اس کے پیش لفظ کے پہلے ہی جملے میں آپ نے اپنے تنقیدی سفر کو آپ بیتی سے تعبیر کیا ہے۔ اس سے آپ کی کیا مراد ہے؟ ذرا وضاحت فرمائیں۔ گزرتے وقت کے ساتھ آپ کی اس رائے میں کوئی نمایاں تبدیلی واقع ہوئی یا نہیں؟

شمیم حنفی: کئی بار ایسا ہوا کہ جب میں بہت پریشان رہا ہوں اس وقت مجھے میر کا کوئی شعر یاد آ گیا۔ غالبؔ یا اقبالؔ کا کوئی شعر یاد آ گیا، کسی دوست مثلاً احمد مشتاق کا کوئی شعر یاد آ گیا اور طبیعت سنبھل گئی۔ تنقید میرے لیے ذہنی ورزش (Gymnastic) نہیں ہے۔ میں اس سے کچھ ثابت نہیں کرنا چاہتا کسی کو اپنا ہم خیال نہیں بنانا چاہتا مجھ پر جو گزر رہی ہے کسی چیز کو پڑھنے کے بعد اس کا اظہار میں مناسب ترین طریقے سے کیسے کر سکوں گا۔ میں کوئی مصور نہیں ہوں کہ تصویر بنا دوں۔ بس لفظوں کا تھوڑا بہت کاروبار میرے حصے میں آیا ہے اسی کے ذریعے جو مجھ پر گزر رہی ہے اس کا اظہار تنقید ہے۔

زمرد مغل: آپ کے نزدیک انفرادی شعور زندگی کی ضد نہیں ہے۔ لیکن شعور کے تعلق سے یہ کہا جاتا ہے کہ جمغفیر کا شعور اپنی سب سے نچلی سطح پر ہوتا ہے اور فرد کا شعور اپنی اعلیٰ ترین بلندیوں پر۔ اس کے تعلق سے آپ کی کیا رائے ہے۔ کیا آپ فرد کے شعور کو انفرادی شعور کے معنوں میں ہی لیتے ہیں یا پھر انفرادی شعور فرد کے شعور سے الگ کوئی چیز ہے؟

شمیم حنفی: ہمارے ہاں اول تو زندگی کے دوسرے مسائل اتنے حاوی ہوتے ہیں انسان پر کہ ادب کی طرف اس کا رجحان کم ہوتا ہے۔ دوسرے ہمارے یہاں خواندگی کی شرح کم ہے۔ ہمارے یہاں بے جا تعصبات کا چلن عام ہے۔ مذہب کی غلط تعبیر وتشریح ہر قوم میں آپ دیکھتے ہیں۔ ان باتوں کا بوجھ انسان کیو اس پر اتنا زیادہ ہے کہ کھل کر کسی چیز کے بارے میں سوچ نہیں سکتا۔ ادب تو تعصبات کو توڑنے والی طاقت کا نام ہے۔ جو رکاوٹیں، مذہب، سیاست کی مداخلت سے کھڑی ہو جایا کرتی ہیں، انہیں گرانے کا جو

سب سے موثر وسیلہ ہے، وہ ادب ہے۔ اگر ایسا Ideal معاشرہ پیدا ہو جائے تو وہاں انفرادی شعور اور اجتماعی شعور میں قربت کے بہت سے بہانے اپنے آپ پیدا ہو جائیں گے۔ میرے کہنے کا مطلب یہ تھا کہ اجتماعی زندگی کے ادراک کے بغیر آپ کے انفرادی شعور کے بھی کوئی معنی نہیں۔ میں کہنا یہ چاہتا ہوں کہ انفرادی شعور، اجتماعی زندگی کی کوکھ سے جنم لیتا ہے۔

مجھے کسی بھی قسم کے تعصب کو جانب داری کو کسی مہذب آدمی کے ساتھ وابستہ کرتے ہوئے تکلیف ہوتی ہے اور ظاہر ہے کہ میرے نزدیک تہذیب کی اور شائستگی کی پہچان یہ ہے کہ آدمی جتنا زیادہ اپنے ذہن کو مصلحتوں سے، تعصبات سے اور بہت ہی حقیر قسم کی ترجیحات سے اپنے کو آزاد کرلے، ہر معاملے میں اس کا ذہن اتنا ہی تربیت یافتہ ہوگا۔ ظاہر ہے کہ اپنے ہی بارے میں کوئی بات میں ذمہ داری سے کہہ سکتا ہوں میں نے بھی کسی طرح کی حصار بندی میں، گروہ بندی میں یقین نہیں رکھا۔ اجتماعی شعور کے معاملے ہوتا یہ ہے کہ ہر اجتماع کو آپ معتبر نہیں کہہ سکتے۔ ایک اجتماع وہ ہوتا ہے کہ جہاں سبھی تعلیم یافتہ ہوں، روسی انقلاب کے بعد سوویت یونین میں جو معاشرہ پیدا ہوا وہاں بڑا ادب تو نہیں لکھا گیا انقلاب کے بعد، بڑا ادب تو وہاں انقلاب سے پہلے لکھا جا چکا تھا لیکن انقلاب کے بعد وہاں بڑا قاری ضرور پیدا ہوا کسی روسی ادیب نے کہا بھی تھا کہ ٹھیک ہے ہم نے بڑا ادب نہیں دیا انقلاب کے بعد لیکن ہم نے بڑا قاری پیدا کیا۔ شیکسپیئر جتنا انگلستان میں پڑھا جاتا تھا اس سے زیادہ روس میں بڑھا جاتا تھا۔ انقلاب کے بعد کا زمانہ کا عام آدمی بھی ادب سے دلچسپی رکھتا تھا اور کیفیت یہ رہی ہے وہاں کے شدید موسم میں جس کا آپ تصور نہیں کر سکتے۔ مثلاً Russian Winter جو بدنام ہے، اس عالم میں بھی لوگ کتابوں کے لیے قطاروں میں کھڑے رہتے تھے۔ گھنٹوں کھڑے رہتے تھے۔

ہیوم نے کہا تھا کہ کئی بار اکیلے آدمی کی آواز ہجوم کی آواز کے مقابلے میں زیادہ سچی اور طاقتور ہوتی ہے۔ انفرادی شعور کی تربیت کے لیے اجتماعی زندگی اہم کردار کرتی ہے۔ اس لیے اجتماعی زندگی کو ہمیں حقارت کی نظر سے نہیں دیکھنا چاہیے۔ عام آدمی کے تجربات نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ منٹو، جمیز جائس کو عام آدمی کے تجربات سے محبت تھی کیونکہ عام آدمی کے تجربات سچے ہوتے ہیں۔ ان میں ایک عنصری توانائی ہوتی ہے۔

زمرد مغل: آپ نے اپنے ایک مضمون بعنوان ''تاریخ کا تشدد اور ہماری تخلیقی حسیت'' میں ایک جگہ لکھا ہے کہ: ''خواجہ سراؤں کو اب مقتدر سیاسی گروہ اپنا مورخ بتاتے ہیں اور ماضی کی من مانی تعبیر کے درپے اس لیے ہیں کہ اپنے (اور ہمارے) مستقبل کو تبدیل کر سکیں۔ کیا ماضی کی من مانی تعبیر سے مستقبل کو تبدیل کیا جا سکتا ہے؟ اور پھر یہ بھی ہے کہ ماضی کی تعبیر کرنے والے کو خواہ وہ ماضی کی تعبیر صحیح تناظر میں کرے یا پھر

من مانی، دنیا مورخ کی حیثیت سے تسلیم کرے گی۔ ماضی قریب میں ایسی کوشش کامیابی سے ہمکنار نہیں ہوسکیں، لیکن خدشات سے منھ نہیں موڑا جاسکتا۔ آپ کا اس بارے میں کیا کہنا ہے۔ ذرا تفصیل سے اس پر روشنی ڈالیں کیونکہ یہ غالباً حساس ترین ایشو ہے؟

شمیم حنفی: اس سوال میں تو آپ کے سوال کا جواب بھی شامل ہے۔ میرے کہنے کا مطلب جو تھا وہ یہ تھا کہ ہر ایسا معاشرہ جہاں جبر کی کسی شکل میں حکمرانی ہو تو وہ اپنے مورخ خود پیدا کرتا ہے مثال کے طور پر آپ نے دیکھا کہ یہاں ہندوستان میں ایک طبقہ ہے ان لوگوں کا جو تاریخ داں سمجھے جاتے ہیں ہم اور آپ مانیں یا نہ مانیں۔ مگر کسی بھی معیار سے آپ دیکھیں تو یہ تاریخ داں تو نہیں ہیں جیسے کہ فرقہ پرستی جماعتوں نے ڈھنڈورچی یہ لوگ اسی وہ تاریخ ہندوستان کی لکھنا چاہتے ہیں جو ان کے آقا چاہتے ہیں۔ اسی طرح افراد ہوتے ہیں جو چھوٹے چھوٹے گروہ ایسے پیدا کر لیتے ہیں جو وہ کچھ لکھیں جو وہ لکھوانا چاہتے ہیں۔ ماضی کی تعبیر کبھی کبھی اس قسم کے لوگ ایسی کرتے ہیں کہ مستقبل کو بھی ماضی بنالیتے ہیں۔ مثال کے طور پر یہاں پر جس طرح کا ادب پر بی جے پی کی حکومت والی ریاستوں میں پڑھایا جاتا ہے آپ نے دیکھا ہوگا کہ اس کے لیے یہاں شور شرابہ ہوا یا اسی طرح کی کتابیں پاکستان میں بھی لکھی گئیں۔ ایک زمانے میں وہاں کسی نے کہا تھا کہ آئن اسٹائن، کارل مارکس، اور سگمنڈ فرائڈ کے نظریات نہیں پڑھائے جانے چاہیں۔ کیوں نہ پڑھائے جائیں؟ کیا آپ کا ایمان اتنا کمزور ہے کہ آپ ان لوگوں کو پڑھائیں گے تو آپ کا ایمان ٹوٹ جائے گا۔ اسی طرح سے ہمارے یہاں بھی مجھے یاد ہے جب میں الہ آباد میں پڑھتا تھا تو میں نے ہوسٹل کی لائبریری سے نیاز فتح پوری کی کوئی کتاب ایشو کروائی۔ لائبریرین مجھ سے کہنے لگے کہ یہ تو بے دین آدمی تھا تم اسے کیوں پڑھتے ہو تمہارے عقائد خراب ہو جائیں گے۔ میں نے کہا میرے عقائد اتنے کمزور نہیں ہیں کہ اتنی آسانی سے خراب ہو جائیں۔ بس ان کی ایک کتاب پڑھنے سے۔ اور پھر یہ بھی ہے کہ میری مرضی ہے اور کسی کے مخالف نقطہ نظر سے واقف ہونے کا مطلب یہ بالکل نہیں ہوتا کہ میں اپنا نظریہ بدل دوں گا۔ یہاں میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ انسانی تاریخ کے ہر دور میں یہ ہوتا چلا آیا ہے۔ دربار داری ایک قسم کے درباری مسخرے ایسے لوگوں کی صحبت میں آدمی اپنے آپ کو محفوظ محسوس کرتا ہے۔ مثلاً کوئی شخص اگر جاہل ہے۔ لیکن دس لوگ اس سے ہمہ وقت یہ کہتے رہیں کہ ماشاء اللہ آپ بہت ذہین اور قابل آدمی ہیں تو ظاہر ہے کہ وہ جاہل شخص ان کو پسند کرے گا یا ان کو پسند کرے گا کہ جو اس کی جہالت اس پر روشن کرتا رہے؟ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ چاہے اشخاص ہوں چاہے نظریاتی گروہ ہوں ہمیشہ اپنے اردگرد اسی طرح کا مورخ پیدا کرنا چاہتے ہیں جو ان کی پسند کے مطابق عقائد کی تعبیر کر سکے اور ماضی کو اس طریقے سے پیش کر سکے کہ اسی کو مستقبل

بنادے۔ یہاں ہمارے بھی اور پاکستان میں بھی آپ دیکھ لیجیے کہ ایک گروہ ایسا ہے جس کی وجہ سے دونوں بربادی کے دہانے پر کھڑے ہیں۔ یہ سب اسی لیے ہے کہ Librelism کا زوال ہوا ہے۔ پوری دنیا میں زوال ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ ہمارے ملک میں بھی یہی صورت حال ہے اگر کچھ لوگوں کا بس چلے تو یہاں وہ کسی روشن خیال کو نہ رہنے دیں خدا کا شکر یہ کہ ہمارے یہاں اتنی مضبوط ہیں رواداری کی بنیادیں کہ جہاں ایسے تاریخ داں رہے ہیں جنہوں نے تاریخ کو مسخ کر کے پیش کیا، وہیں دوسری طرف اسی ہندوستان میں رومیلہ تھاپر، عرفان حبیب، ہربنس مکھیا، پروفیسر شرما جیسے لوگ بھی ہیں۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ایک وقت ایسا ضرور آتا ہے جب ایسے لوگوں کا احساس عدم تحفظ اور ان کے اردگرد پھیلا ہوا مسخروں کا ٹولہ یہ سب لوگ Expose ضرور ہوتے ہیں۔ بہر حال یہ ایک خطرناک صورت حال ہے۔

زمرد مغل: تفہیم غالب میں آپ نے اشوک باجپئی اور سچدانندن کی آرا نقل کر کے غالب کی ایک تصویر پیش کی ہے۔ اشوک باجپئی کے مطابق غالب وید سے اب تک پھیلی ہوئی برادری کا حصہ ہیں۔ کیا اس سے ان کی مراد غالب کے وحدت الوجودی نظریات سے ہے۔ وحدت الوجودی نظریات نے تو کب کی اپنی کشش کھودی ہے مگر غالب ابھی تک پہلی سی آن بان اور شان کے ساتھ جلوہ گر ہیں۔ کیا اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ غالب وحدت الوجودی نظریات سے گزرتے وقت کے ساتھ بہت بلند ہوتے چلے جا رہے ہیں؟

شمیم حنفی: دیکھئے جناب یہاں آپ سے تھوڑا سا سہو ہوا ہے یہ مضمون جو میری کتاب میں شامل ہے اس کا عنوان ہے۔ ''غالب کے مطالعہ کی اہمیت غیر اردو داں حلقوں میں'' سچدانندن کی مادری زبان ملیالم ہے اور اشوک باجپئی کی مادری زبان ہندی ہے۔ اشوک باجپئی کا مطلب جو تھا یہ میں ان کے Defence میں نہیں کہہ رہا ہوں مگر اشوک باجپئی کا وہ مطلب نہیں تھا جو آپ کہہ رہے ہیں۔ وحدت الوجود سے ان کا کوئی تعلق نہیں ہے یہ تو تصوف کا مسئلہ ہے اور اشوک باجپئی کو اس سے کوئی شغف نہیں ہے۔ اشوک باجپئی کے کہنے کا مطلب یہ تھا کہ ہندوستان میں جو الوہی کتابوں میں ویدوں کا نام لیا جاتا ہے یا ہمارے یہاں عبدالرحمٰن بجنوری نے کہا تھا کہ ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں ایک وید مقدس اور دوسرے دیوان غالب یعنی کہ ویدوں کے بعد جس شاعری میں عظمت کے آثار انہیں دکھائی دیئے وہ دیوان غالب ہے۔ سچدانندن نے اور باتیں بھی کہیں ہیں۔ غالب کے بارے میں گویا کہ جب غالب سے آپ ہم کلام ہوتے ہیں، ان کے شعر آپ پڑھتے ہیں تو آپ اپنے آپ کو سمجھنے میں کچھ حد تک کامیاب ہوتے ہیں اور آپ کے اندر ایک نئی صلاحیت پیدا ہو جاتی ہے، یہ مطلب تھا ان کا۔ اور آپ نے یہ فیصلہ کیسے کر لیا کہ وحدت الوجودی نظریہ ختم ہو چکا ہے۔ اس کے ماننے والے بڑی تعداد میں پوری دنیا میں آج بھی موجود ہیں۔ میری دلچسپیاں ذرا محدود

ہیں لیکن آج کی دنیا میں بہت سے لوگ اس نظریہ کے قائل ہیں۔ یہ بات بھی ہے کہتصوف کی اصطلاحوں میں بھی غالب کو سمجھنے کی کوشش بہت کی گئی ہے۔ ابھی حال ہی میں انور معظم کی کتاب آئی ہے اس کے علاوہ بھی غالب کے یہاں تصوف کے حوالے سے لکھا گیا کچھ ہے اور میرا خیال ہے کہ غالب کسی کی گرفت میں آسانی سے آنے والا نہیں ہے۔ شاید اسی لیے اشوک باجپئی اکیلے نہیں ہیں۔ ہندی کے ایک بڑے مشہور شاعر تھے۔ شمشیر بہادر سنگھ میں ان سے ذاتی طور سے واقف تھا۔ ہندی کے جدید شاعروں میں صف اول کے شاعروں میں ان کا شمار ہوتا ہے۔ انہوں نے کہا تھا کہ غالب کی شاعری ایک طرف اور کھڑی بولی ہندی کی آدھی شاعری ایک طرف پھر بھی غالب کا پلہ بھاری رہے گا۔ غالب اپنے زمانے کے لحاظ سے بھی بہت بڑا شاعر تھا اس کے زمانے میں ہندوستان کی کسی زبان میں غالب کے پائے کا کوئی شاعر نہیں تھا۔ اگر آپ غالب کے زمانے کی ساری دنیا پر نظر ڈالیں، میں نے ایک مضمون بھی اس موضوع پر لکھا ہے کہ غالب کے معاصرین کون کون لوگ تھے، مثلاً بودلیر، غالب کا معاصر تھا پوشکن، غالب کے معاصر تھے ایسے بڑے بڑے شعرا غالب کے معاصر تھے۔ غالب کی شاعری کی خوبی ہی یہ ہے کہ وہ آسانی سے کسی کی گرفت میں نہیں آتی۔ میرا خیال ہے کہ غالب کے شعور کی کلید تو ان کا وہ شعر ہے کہ:

اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو
آگہی گر نہیں، غفلت ہی سہی

یعنی ایک پورا وجودی Approach یعنی اپنی ذات کو حوالہ بنائے بغیر اگر آپ کچھ سمجھنے کی کوشش کریں گے تو اس کے کوئی معنی نہیں ہوں گے۔

زمرد مغل: اگر کوئی نہایت ہی معقول سنجیدہ اور بڑا نقاد آپ سے یہ کہہ دے کہ اقبال سہل ممتنع کا شاعر ہے تو آپ کا پہلا ری ایکشن کیا ہوگا؟

شمیم حنفی: اقبال نے اتنا کہا ہے کہ اردو میں بھی ان کے چار دیوان ہیں۔ ان کے یہاں ہر طرح کے اشعار آپ کو مل جائیں گے ایسا اشعار بھی جو سہل ممتنع ہیں اور سہل ممتنع کے تعلق سے مغل صاحب بڑی غلط فہمیاں ہیں۔ سہل ممتنع کیا ہے سہل ممتنع کے معنی یہ ہیں کہ بظاہر آسان ہوتا ہے۔ مگر واقعی آسان نہیں ہوتا۔ غالب نے اس کی تعبیریوں کی کہ سہل ممتنع اعلیٰ درجہ کا وہی ہے جو دیکھنے میں آسان لگے لیکن آپ اس طرح کا کہنے لگیں تو دانتوں کو پسینہ آجائے۔ اقبال کے یہاں ہر طرح کے شعر ملیں گے ایسے اشعار بھی آپ کو ملیں گے جو عام دوکاندار پڑھتے ہیں یا عام عوام جس طرح کے شعر پر داد دیتے ہیں، لیکن اقبال کے یہاں ایسے شعر بھی ہیں جن میں رمز ہے، اسرار ہے اور پیچیدگی ہے، یہ ساری چیزیں آپ کو ملیں گی۔ سوال یہ ہے کہ آپ کس

اقبال کی بات کرتے ہیں۔

زمرد مغل: آپ کے مطابق پریم چند کی پرچھائیں سے ہمارا مکالمہ ابھی ختم نہیں ہوا۔ جبکہ اب تنقید نگار کبھی کبھار ان کا نام لیتے نظر آتے ہیں۔ جدید عہد کے ممتاز فکشن رائٹرز مثلاً سریندر پرکاش، بلراج مین را، انور سجاد، نیر مسعود وغیرہ کے ہاں بھی ان کی پرچھائیں نظر نہیں آتی۔ ایسے میں آپ کا اس قدر پرامید ہونا کن بنیادوں پر ہے؟

شمیم حنفی: دیکھئے پریم چند پر میں نے تین مضمون لکھے ہیں تینوں میں الگ الگ مسائل پر گفتگو کی ہے۔ پہلے مضمون کے بعد دوسرا مضمون میں نے اس لیے لکھا کہ پہلے میں پریم چند کے بارے میں کچھ اور سوچ رہا تھا اور ظاہر ہے کہ ان پر لکھنے کے اور سوچنے کے بہت سے بہانے موجود ہیں۔ پرچھائیں سے مکالمے کا مطلب یہ تھا کہ پریم چند کی Relevence ختم نہیں ہوتی ہے۔ انتظار حسین کے یہاں یا قرۃ العین حیدر کے یہاں یا نیر مسعود یا بلراج مین را کے یہاں ان کی پرچھائیں ہے، میں نے ایسا کب کہا کہ مکالمہ ختم نہیں ہوا سے میری مراد یہ ہے کہ آج بھی ہماری زندگی کو کچھ ایسے مسائل درپیش ہیں کہ اس وقت ہمیں پریم چند کی کوئی کہانی یاد آجاتی ہے۔

زمرد مغل: علی سردار جعفری کی کارکردگی کو آپ ادب کے لیے کتنا سودمند مانتے ہیں اور کتنا مضر؟ کیا جعفری صاحب کی تحریریں اب بھی ادب میں کوئی ہلچل پیدا کر پانے کی پوزیشن میں ہیں؟

شمیم حنفی: جعفری صاحب نے بہت بڑا تاریخی رول ادا کیا ہے، وہ ہمارے زمانے کے بہت باخبر اور وسیع المطالعہ شخص تھے۔ ترقی پسندوں میں ان جیسا وسیع المطالعہ شخص آپ کو کوئی نہیں ملے گا۔ ان پر ایک مضمون میری کسی کتاب میں شامل ہے۔ آپ نے دیکھا ہوگا۔ ان کی موجودگی میں میں نے وہ مضمون پڑھا تھا احمد آباد میں وارث علوی نے جو سیمینار کروایا تھا، اسی میں اس مضمون کا خاتمہ اس جملے پر میں نے کیا تھا۔ میں نے جعفری صاحب کی بہت سی باتوں سے اختلاف کیا ہے اور سخت اختلاف کیا ہے۔ میں نے لکھا تھا کہ جعفری صاحب کے بغیر میں تصور نہیں کر پاتا اپنے معاشرے کا۔ اور صرف ہم خیالوں کے ساتھ زندگی نہیں گزاری جاسکتی۔ جب تک اختلاف رائے نہ ہو بحث نہ ہو گفتگو نہ ہو۔ آج ضرورت ہے یا نہیں اس کا فیصلہ ہم کیسے کرسکتے ہیں۔ ہوسکتا ہے آج بھی بہت سے لوگوں کو ان سے روشنی مل جائے۔ 'پیغمبران سخن' میں ان کے میر پر غالب پر کبیر پر بڑے اعلیٰ درجہ کے مضامین ہیں۔ البتہ ان کی کتاب ترقی پسند ادب میں نہیں سمجھتا کہ اس سے کوئی روشنی مل سکتی ہے۔ انہوں نے بڑا تاریخی رول ادا کیا ہے اپنے زمانے میں اور میرا خیال ہے کہ اس کا احترام کرنا چاہیے۔

زمرد مغل: اردو ہندی تنازعے نے ایک ڈراؤنی صورت اختیار کر رکھی ہے۔ آپ نے اس کے تعلق سے ایک نئے مکالمے کی ضرورت پر زور دیا ہے۔ لیکن مکالمے خلا میں نہیں ہوسکتے اور زمین کا ماحول مکالمے کے لیے سازگار نہیں ہے۔ ایسے میں آپ کے پاس ماحول کو سازگار بنانے کے کیا نسخے ہیں؟

شمیم حنفی: دیکھئے ایک تو یہ ہے کہ میرے ذہن میں کسی زبان کے تعلق سے کوئی تعصب نہیں ہے۔ اردو میری مادری زبان ہے، میں نے جو کچھ بھی پڑھا ہے اردو میں پڑھا ہے لیکن ہندی کے بغیر میرے اپنے شعور کی تکمیل نہیں ہوسکتی تھی۔ میں نے جس ذوق وشوق کے ساتھ اردو کا مطالعہ کیا ہے اسی ذوق وشوق کے ساتھ ہندی ادیبوں کو بھی پڑھا ہے اور میں یہ سمجھتا ہوں کہ مکالمے کی ضرورت اس لیے بھی ہے کہ وہ جو فاصلہ پیدا ہوگیا ہے اردو اور ہندی کے درمیان اس کی وجہ سے ایک طبقہ اردو والوں کا بھی ہے جو ہندی والوں کو حقارت کی نظر سے دیکھتا ہے اور یہ کہتا ہے کہ ہندی زبان گنوار وزبان ہے۔ میرا خیال ہے اب ہمیں اس طرح کی باتیں نہیں کرنی چاہیں اور اس وقت ایک نئے مقالمے کی ضرورت ہے۔ نئے مقالمے کی میں نے بات اس لیے کی ہے کہ اس وقت ہندی ادیبوں میں ایک بڑا حلقہ ایسا ہے جو اردو کی طرف احترام اور محبت کی نظر سے دیکھتا ہے۔

زمرد مغل: اقبال کے شاہکاروں میں شمار کیے جانے والے ''جاوید نامہ'' کے تعلق سے آپ نے سرخی لگائی ہے کہ ''ایں کتاب از آسمانے دیگر است'' اور یہ بھی فرمایا ہے کہ تنہائی اور ناصبوری۔ تخلیقی توانائی کے ان ہی دو سرچشموں سے جاوید نامہ کا ظہور ہوا ہے۔ جبکہ بہت سے لوگ جاوید نامہ کو دانتے کی The Divine Comedy کا سرقہ بتاتے ہیں۔ ایسے میں اقبال کے دفاع میں کیا دلائل فراہم کیے جاسکتے ہیں جبکہ مخالفین سطر سطر دونوں کتابوں کو ایک دوسرے کے سامنے رکھ کر جاوید نامہ کو دانتے کی کتاب کا سرقہ بتاتے ہیں؟

شمیم حنفی: فکر کی جس بلندی کا اس کتاب میں اظہار ہوا ہے ظاہر ہے کہ وہ کچھ اور ہے۔ اقبال نے خود یہ لکھا تھا کہ 'جاوید نامہ' کو مکمل کرنے میں دماغ نچڑ کر کے رہ گیا ہے۔ جہاں تک سرقہ کا تعلق ہے تو سرقہ یہ نہیں ہوتا سرقے کے معنی کچھ اور ہوتے ہیں۔ آپ کسی چیز کو من وعن لے لیں اور حوالہ نہ دیں۔ اس طرح کی مثالیں آپ کو بہت مل جائیں گی۔ جہاں تک اقبال کے 'جاوید نامہ' کا تعلق ہے، اشتراک کے تو بہت سے پہلو ہیں۔ شیطان کا کردار ہے اور اقبال نے کب انکار کیا ہے۔ اسسے اپنے پیش روؤں سے انہوں نے استفادہ نہیں کیا ہے۔

زمرد مغل: آپ نے اپنے ایک مضمون بعنوان ''تقسیم کا ادب اور تشدد کی شعریات'' میں ایک جگہ حسن عسکری کے مضمون ''تقسیم ہند کے بعد'' سے ایک اقتباس پیش کرنے کے بعد تحریر کیا ہے کہ۔

''اور یہ اس لحاظ سے بہت معنی خیز ہے کہ اس سے تقسیم کے بعد ہندی مسلمانوں اور اردو سے ان کے تعلق کی بابت ایک ایسا موقف اختیار کیا گیا ہے جو تقسیم کے مجموعی تصور سے ہم آہنگ نہیں ہے۔ آپ تقسیم کے مجموعی تصور سے کیا مراد لیتے ہیں؟

شمیم حنفی: بھائی تقسیم کا مجموعی تصور جیسے دو الگ قومیں ہیں اور وہ ساتھ نہیں رہ سکتیں میں اس کو تسلیم نہیں کرتا۔ میں اب بھی سمجھتا ہوں کہ یہ تقسیم سیاسی تقسیم تھی اور میری جو کتاب کل ہی چھپ کر کے آئی ہے اس میں کئی مضامین میں نے اسی بات پر زور دیا گیا ہے یہ ایک قسم کی سیاسی تقسیم ہے ظاہر ہے اس تقسیم کے معنی یہ تو نہیں کہ ہماری تاریخ بٹ گئی۔ پاکستان میں اور ہندوستان میں، دونوں جگہوں پر اہل قلم ایک بہت بڑا حلقہ ہے جو اس تقسیم کو تسلیم نہیں کرتا۔

زمرد مغل: آرٹ ادب اور پر امن دنیا کے تعلق سے جو آپ نے لکھا ہے وہ آب زر سے لکھے جانے کے لائق ہے لیکن کیا آپ کو نہیں لگتا کہ آپ جیسے اہل علم سے لوگ اس سے زیادہ کی توقع رکھتے ہیں؟

شمیم حنفی: وہ تو ایک چھوٹا سا مضمون تھا ایک سمینار ہوا تھا اس میں پاکستان سے بھی لوگ تشریف لائے تھے اس میں پڑھا گیا تھا۔ میں نے بنیاد بنایا تھا ضمیر نیازی کی کتاب 'زمین کا نوحہ' وہ تو صرف دس منٹ کی Talk تھی۔ ظاہر ہے اس موضوع پر تو بہت کچھ لکھا جانا چاہیے۔ بہت سے کام میں کرنا چاہتا ہوں بہت تفصیل سے کرنا چاہتا ہوں مگر ایک وقت ایسا آتا ہے کہ آدمی اپنے آپ کو سمیٹنا شروع کرتا ہے۔ میں بھی اب اس مرحلے میں داخل ہو گیا ہوں۔

زمرد مغل: قاری سے مکالمہ کے پہلے ہی مضمون بعنوان ''تہذیب اور تنقید کا رشتہ'' میں آپ ادب کے تعلق سے کافی مایوسی کے شکار دکھائی دیتے ہیں۔ آپ کی اس رائے کو دنیا نے کافی حد تک سچ ہوتے ہوئے بھی دیکھا لیکن اب ادب کی طرف واپسی کے رجحان میں تیزی سے اضافہ ہو رہا ہے اس سے آپ کس حد تک پر امید ہیں؟

شمیم حنفی: اگر واپسی واقع ہو جاتی ہے معاشرے میں ادب پڑھنے والوں کی تو اس سے زیادہ نیک شگون اور کیا ہوگا۔ ایلیٹ نے کہا تھا کہ دنیا اس وقت تک نہیں بسے گی جب تک سیاستداں ادب نہیں پڑھیں گے۔ آپ سیاستدانوں کی بات چھوڑیں میں تو سمجھتا ہوں کہ بہت سے لوگ جو ادب کا ذکر کرتے ہیں وہ ادب نہیں پڑھتے۔ کیونکہ بعض لوگوں کو میں دیکھتا ہوں کہ جس طرح وہ زندگی گزارتے ہیں اس میں ادب پڑھنے کا وقت ہی کہاں ملتا ہے۔ بہت سے لوگ ادب میں زبردستی گھس آتے ہیں جو بظاہر تو لگتا ہے کہ ادیب ہیں مگر وہ ادیب نہیں ہوتے ان کا مقصد کچھ اور ہوتا ہے۔ ادب بھی ان کے لیے ادب نہیں ہوتا ہے بلکہ ایک

زینہ ہوتا ہے جس سے وہ اپنے کسی اور مقصد کو پورا کرنے کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ تو اب پوری دنیا میں ادب سے دلچسپی کم ہو جانے کے جو نقصانات ہوئے ہیں اس کو لوگوں نے سمجھنا شروع کیا ہے اور اب یہ محسوس کیا جا رہا ہے کہ یہ جو عدم توازن پیدا ہوا ہے اور کہنا چاہیے کہ تہذیب کے ترازو کا ایک پلہ جو جھک گیا ہے، تناسب کی کمی جو دکھائی دیتی ہے وہ اسی لیے دکھائی دیتی ہے کہ ادب پڑھنا لوگوں نے چھوڑ دیا ہے۔ اب اگر ادب پڑھنے کی طرف لوگ مائل ہو رہے ہیں تو یہ بڑی خوش آئند بات ہے کیوں کہ ادب ہی لوگوں کو حساس بناتا ہے اور ادب کے مطالعے کے بغیر یہ سمجھنا کہ کسی معاشرے میں انسانی عناصر کی بحالی ہو جائے گی بہت مشکل ہے۔ انسانی عناصر کو بحال کرنے کے لیے اپنی انسانیت کو زندہ رکھنے کے لیے، دوسرے کے دکھ درد کو سمجھنے کے لیے، اپنے آپ کو سمجھنے کے لیے ادب کا مطالعہ ضروری ہے۔

زمرد مغل: آپ نے ایک جگہ لکھا ہے کہ آپ کو منطق سے کوئی خاص شغف نہیں ہے لیکن آپ کے وہ مضامین جن میں منطق کی کارفرمائی ہے مثلاً ''اہمال کی منطق'' وغیرہ، وہ ماسٹر پسیز میں شمار کیے جانے کے قابل ہیں۔ اس بارے میں آپ کی کیا رائے ہے؟

شمیم حنفی: میں اپنی کسی تحریر کے بارے میں کسی غلط فہمی میں مبتلا نہیں ہوں۔ یہ بہت پرانا مضمون ہے۔ 1969ء میں لکھا تھا اور سرور صاحب کی فرمائش پہ لکھا تھا۔ میں نیا نیا لیکچرر ہو کر علی گڑھ گیا تھا اس وقت سرور صاحب نے فرمایا کہ کوئی ایک نیا مضمون لکھو تو میں نے یہ مضمون لکھا اور ظاہر ہے کہ اس مضمون کی جس طرح سے پذیرائی ہوئی تو میرا دل بھی بہت بڑھا اور بہت سے لوگوں نے اس کی سخت تنقید بھی کی۔ منطق سے میری مراد ہے کہ میرا ذہن بہت زیادہ ڈسپلنڈ نہیں ہے۔ دو اور دو چار والی جو باتیں ہوتی ہے میرا ذہن اس طرح کا نہیں ہے۔ منطق کی قدر و قیمت کا میں انکاری نہیں ہوں۔ بس میرے ذہن کو اس سے مناسبت نہیں ہے۔

زمرد مغل: آپ جدیدیت کا ایک اہم نام ہیں۔ یہاں تک کہ شمس الرحمٰن فاروقی صاحب نے بھی آپ کی دو کتابوں ''نئی شعری روایت'' اور ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' کو جدیدیت کے ستون کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔ لیکن گزرتے وقت کے ساتھ ساتھ لوگوں نے ''مابعد جدیدیت'' کے نام سے ایک مورچہ کھول رکھا ہے اور گاہے بگاہے جدیدیت کو اور اس کے علمبرداروں کو (جس میں آپ اور شمس الرحمٰن فاروقی غالباً سر فہرست میں ہوتے ہیں) نشانہ بناتے رہتے ہیں۔ ایسے میں آپ کیا محسوس کرتے ہیں؟ کیا جدیدیت نے اپنی فصل کاٹ لی؟ کیا جدیدیت کی جگہ پر مابعد جدیدیت جیسی کسی تحریک نے اپنا ڈیرہ جما لیا ہے؟

شمیم حنفی: یہ دو کتابیں میری توقع سے زیادہ پڑھی گئی اور پڑھی جا رہی ہیں۔ ابھی پاکستان میں اس کا

ایڈیشن جو چھپا ہے، سنگ میل سے۔ دونوں کتابوں کو یکجا کر کے چھاپا گیا ہے۔ پاکستان میں یہ کتاب بڑے شوق سے پڑھی جارہی ہے۔ یہاں اس کے متعدد ایڈیشن چھپ چکے۔ اپنی تحریریں میں بعد میں نہیں پڑھتا اور اس سے بہت زیادہ دلچسپی بھی نہیں رہتی۔ اب رہا مابعد جدیدیت کا معاملہ تو ہمارے یہاں اس کو کتنا سمجھا گیا ہے کن لوگوں نے سمجھا ہے یہ بڑا مسئلہ ہے۔ بعض لوگ ایسے ہوتے ہیں مثلاً پاکستان میں وزیر آغا تھے۔ ہمارے یہاں بھی بہت سے لوگ ہیں میں نے جو اس کی تعبیریں مختلف جگہوں پر پڑھی تھوڑی بہت مجھے اندازہ ہوا کہ اردو میں تو مابعد جدید نام کی کوئی چیز ہے ہی نہیں۔ اردو میں تو بہت سا مواد ایسا بھی سامنے آیا ہے جو بالکل چربہ ہے اور چربہ بھی ایسا کہ کسی طرح کا کوئی اضافہ نہیں کیا گیا ہے۔ مغرب میں تو اب کوئی مابعد جدیدیت کا نام نہیں لیتا لوگ کب کے اس پر فاتحہ پڑھ چکے ہیں۔ ہمارے یہاں بھی اردو کے علاوہ اور کسی زبان میں اس پر اتنی بحث نہیں ہوتی ہے۔ وہ لوگ تو حیران ہوتے ہیں کہ اردو داں کس قسم کے لغو مسائل میں الجھے ہوئے ہیں۔

زمرد مغل: دریدا کا یہ کہنا کہ لفظ ایک ایسی گزرگاہ ہے جہاں سے معانی کے قافلے گزرتے ہیں، کبھی محفوظ ترین Text کو غیر معتبر کرنے کا حیلہ تو نہیں ہے۔ کیونکہ ہر بڑے فنکار نے دانستہ ہو یا گوئٹے ہمیشہ ہی اس بات کا دھیان رکھا ہے کہ اسلام کے مقابلے میں اپنے آپ کو بہتر ثابت کیا جائے کہیں ایسا تو نہیں ہے کہ محفوظ ترین Text قرآن اور غیر محفوظ Text بائبل کے تقابل کو ایک شعوری کوشش کے تحت مابعد جدیدیت کے ذریعے ایک دوسرے کے سامنے لا کھڑا کرنے کی سازش کی جارہی ہو؟

شمیم حنفی: جمیل جالبی نے یہ بات لکھی تھی کہ مابعد جدیدیت کا پورا تصور یہودیوں کی ایک سازش ہے اس طرح کی اور باتیں بھی کی ہیں۔ بہت سے لوگوں نے لکھا ہے کہ اسلام کے خلاف سازش ہے۔ رشدی کی کتاب Satanic Verses کی بڑی پذیرائی مابعد جدید حلقوں میں ہوئی۔ گویا وہ مابعد جدیدیت کا پہلا بڑا ناول ہے لیکن میں اس بحث میں پڑنا نہیں چاہتا۔ یہ بڑا نازک مسئلہ ہے اور میرے دل میں قرآن کے احترام کے ساتھ ساتھ باقی مذاہب کی کتابوں کا بھی احترام ہے اور ان کا تقابل کرنے کا حوصلہ بھی نہیں رکھتا میرے پاس اتنا علم نہیں ہے۔

زمرد مغل: اپنی زندگی پر مفصل روشنی ڈالیے؟

شمیم حنفی: میری زندگی بہت معمولی ہے میں نے چالیس سال ملازمت کی 1965ء میں لیکچرر ہوا 2007ء میں ریٹائر ہوا اب ایک رشتہ قائم ہوگیا ہے جامعہ کے ساتھ جو لائف ٹائم رشتہ ہے میں ہمیشہ شکر گزار رہا ان طالب علموں کا جنھوں نے میرے پڑھانے میں دلچسپی لی اور جن سے مجھے تحریک ملتی تھی کہ میں

تیاری کر کے جاؤں اور پڑھاؤں میں خدا کا شکرادا کرتا ہوں کہ ہر دور میں اچھے شاگرد ملے اور اچھے اساتذہ مجھے شروع سے میسر رہے ہیں۔

زمرد مغل: آپ نے بہت سی اصناف سخن میں طبع آزمائی کی ہے آپ ذہنی طور پر کسی صنفِ سخن کے اپنے آپ کو زیادہ قریب پاتے ہیں؟

شمیم حنفی: ادب کی ہر صنف سخن سے یکساں دلچسپی رہی ہے۔ شاعری بھی پسند ہے اور میں فکشن کو بھی پسند کرتا ہوں۔ اس معاملے میں میں نے کوئی درجہ بندی نہیں کی۔ شاعری شاید زیادہ بڑی ہے اس لیے کہ شاعری کی تاریخ ہمارے یہاں زیادہ پرانی ہے۔ اور فکشن پڑھنے میں وقت بھی زیادہ لگتا ہے۔ لیکن مجھے دلچسپی دونوں سے ہے اور میں نے خالی اردو کی کتابیں نہیں پڑھی اردو کے علاوہ بھی میری دلچسپی دوسری زبانوں میں رہی ہے اور ترجموں کی مدد سے کچھ براہ راست، انگریزی براہ راست پڑھ لیتا ہوں یا ہندی کی کتابیں براہ راست پڑھتا ہوں، فارسی براہ راست تھوڑی بہت پڑھ لیتا ہوں۔

زمرد مغل: نئی نسل کے لیے کوئی پیغام؟

شمیم حنفی: کوئی زمانہ امکانات سے خالی نہیں ہے۔ آج بھی اچھا لکھا جا رہا ہے۔ جیسے آصف فرخی ہیں۔ اجمل کمال، بالکل نوجوان نسل لکھنے والوں میں علی اکبر ناطق، خالد جاوید، تنویر انجم، ذیشان ساحل ہیں۔ نئے لکھنے والوں کے بغیر آپ کے وجود کے معنی ہی کیا رہ جائیں گے۔

زمرد مغل: یونیورسٹی کی سطح پر اردو کی موجودہ صورت حال کے تعلق سے آپ کیا محسوس کرتے ہیں؟

شمیم حنفی: اب یہ سب کچھ آپ جانیے میں تو خدا کا شکرادا کرتا ہوں کہ میں بہت پہلے سبکدوش ہوگیا، اپنی ذمہ داری سے اب جو صورت حال ہے اسے دیکھ کر بہت افسوس ہوتا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ایسے لوگ پہلے نہیں تھے پہلے بھی ایسے لوگ موجود تھے۔ اس قسم کے گروہ بندی کرنے والے، سازشی قسم کے لوگ ایسے لوگ پہلے چھپ کر رہتے تھے اب ایسے لوگ منظر عام پر آ گئے ہیں اور میں کبھی کبھی شرم محسوس کرتا ہوں کہ ایسے لوگ بھی ہمارے ادبی معاشرے میں موجود ہیں جنھیں بات کرنے تک کا شعور نہیں ہے مگر وہ صاحب کتاب ہو جاتے ہیں۔ یہ واقعی بہت تشویش کی بات ہے اور اس کی طرف ہم سب لوگوں کو دھیان دینا چاہیے۔

☆☆

# تنقیدی مضامین

تنقید کیا ہے؟ اس سوال کا جواب شاید بہت تشفی بخش نہ ہو، لیکن تنقید کیا نہیں ہے؟ کا جواب یقیناً تشفی بخش اور بڑی حد تک قطعی ہو سکتا ہے۔ تنقید عمومی اور سرسری اظہار رائے نہیں ہے۔ غیر قطعی اور گول مول بات کہنا نقاد کے منصب کے منافی ہے۔ تنقید کا مقصد معلومات میں اضافہ کرنا نہیں بلکہ علم میں اضافہ کرنا ہے۔ یہاں یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ علم سے کیا مراد ہے؟ اگر علم سے مراد فلسفیانہ اصطلاح ہے جس کی رو سے علم وہی ہے کسی نہ کسی طرح ثابت کیا جا سکتا ہے تو تنقید اس قسم کا علم نہیں عطا کرتی۔ وہ علم بھی جسے فلسفے میں علم اولین (A Priori Knowladge) کہا جاتا ہے، تجزیاتی فلسفے کے نزدیک مشکوک ہے۔ اسے ثابت نہیں کیا جا سکتا۔ بہت سے ریاضیاتی حقائق جو مفروضہ ہیں، یعنی جنہیں Axiom یعنی علم متعارف کیا جاتا ہے اس قسم کا علم ہیں جن کا کوئی ثبوت نہیں، لیکن علم سے مراد یہ بھی ہے کہ کسی شے کے بارے میں آگاہی حاصل ہو۔ آگاہی حاصل کرنے کے لیے سب سے پہلے اس چیز کو بیان کرنا ضروری ہے بلکہ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ کسی چیز کا صحیح بیان اس کی صحیح آگاہی بیان کرتا ہے۔

(شمس الرحمٰن فاروقی)

# پریم چند اور اقبال

ڈاکٹر کمل کشور گوئنکا
(ہندی سے اردو) پروفیسر توقیر احمد خاں
صدر شعبہ اردو دہلی یونیورسٹی

پریم چند کا اردو زبان و ادب سے ابتدا ہی سے گہرا اور روحانی تعلق رہا تھا۔ ان کی ابتدائی تعلیم اور تربیت اردو اور فارسی زبان میں ہوئی اور انٹرنس کا امتحان پاس کرتے کرتے انہوں نے اردو ادب کے ہزاروں صفحات پڑھ لئے تھے۔ پریم چند کا تصنیفی سفر بھی اردو ہی سے شروع ہوا جو ان کی وفات تک برابر جاری رہا۔ اگر چہ پریم چند نے ناول اور کہانیاں ہی لکھیں لیکن اردو شاعری سے بھی انہیں کافی لگاؤ تھا۔ پریم چند کا اقبال سے تعارف ان کی شاعری کے ذریعے ہی ہوا۔ پریم چند جب میدان علم و ادب میں آئے اس وقت تک اقبال اردو کے مقبول شاعر کی صورت میں شہرت حاصل کر چکے تھے اور ان کی ادبی کاوشوں اور تبصروں کو قدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا۔ پریم چند اور اقبال کی باہمی خط و کتابت کی سب سے پہلے اطلاع اس وقت ملتی ہے جب پریم چند اپنی کہانیوں کے دوسرے مجموعے ''پریم پچیسی'' کے لئے کہانیوں کو ترتیب دینے لگے تھے اور ان کی اشاعت کا منصوبہ بنا رہے تھے۔ پریم چند نے اپنے جگری دوست دیا نرائن نگم کو 6 مارچ 1913 کے مکتوب میں کتاب کی اشاعت اس کے تبصرے اور اشتہار کے بارے میں اپنے خیالات تحریر کئے اور ارادہ کیا کہ کتاب کے منظر عام پر آنے سے پہلے خاص خاص اہل قلم کے پاس اظہار رائے کے لئے بھیجی جائے اور یہی رائیں اشتہار کا کام دیں۔ کتاب چھپتے ہی اس کی ایک کاپی اقبال کے پاس بھی رائے کے لئے بھیجی گئی۔ اقبال نے پریم پچیسی پر اپنی رائے بھیجی اور کافی اچھی رائے بھیجی۔ پریم چند نے 10 جون 1915ء کے لگ بھگ اقبال کی رائے کی نقل

دیا نرائن نگم کو بھیجی تا کہ طے شدہ فیصلہ کے مطابق ''پریم پچیسی'' کا اشتہار بناتے وقت ان کی رائے کو شامل کرلیا جائے۔ اقبال کی وہ رائے یہاں درج کی جاتی ہے جو ''پریم پچیسی'' کے اشتہار میں بار بار کئی سال تک استعمال کی جاتی رہی۔

> ''آپ نے کتاب کی اشاعت سے اردو لٹریچر میں ایک نہایت قابل قدر اضافہ کیا ہے۔ چھوٹے چھوٹے نتیجہ خیز افسانے جدید لٹریچر کی اختراع ہیں۔ میرے خیال میں آپ پہلے شخص ہیں جس نے اس دقیق راز کو سمجھا ہے اور سمجھ کر اس سے اہل ملک کو فائدہ پہنچایا ہے۔ ان کہانیوں سے معلوم ہوتا ہے کہ مصنف انسانی فطرت کے اسرار سے خوب واقف ہے اور اپنے مشاہدات ایک دلکش زبان میں ادا کرسکتا ہے۔''

پریم چند اور اقبال کی مسلسل خط و کتابت کا کوئی ثبوت فراہم نہیں ہوتا۔ اس کے برخلاف دو ایسے مواقع کے ثبوت موجود ہیں جب پریم چند کو اقبال کے پتے کی ضرورت پڑی اور وہ اس کے لئے اپنے دوست دیا نرائن نگم سے پوچھ تاچھ کرتے ہیں۔ پریم چند نے 2، اگست 1924ء کو لکھے اپنے ایک مکتوب میں اقبال کا پتہ اور ان کا پورا کلام ملنے کی جگہ دریافت کی ہے۔ اسی طرح 14، جولائی 1935ء کے خط میں انہوں نے نگم سے دوسرے اردو داں ادیبوں کے ساتھ ڈاکٹر اقبال کا پتہ بھی پوچھا ہے۔ مہاتما گاندھی کی صدارت میں بھارتیہ ساہتیہ پریشد قائم ہونے اور ''ہنس'' کا ہندوستانی ادب کا ترجمان بن جانے سے پریم چند اردو ادیبوں سے بھی رابطہ قائم کرتے ہیں اور اسی لئے ڈاکٹر اقبال کے پتے کی ضرورت پڑتی ہے۔ ڈاکٹر اقبال بھی پریم چند سے اختلاف کے باوجود ان کے خط کا پورا احترام کرتے ہوئے فوراً اپنی ایک نظم بھیج دیتے ہیں۔ پریم چند کے دل میں اقبال کی شاعری کا حد درجہ احترام ہے انہوں نے ولی، میر، داغ، غالب اور اکبر وغیرہ متعدد شاعروں کا مطالعہ کیا ہے اور رگھوپتی سہائے فراق جیسے نوجوان دوستوں کی غزلیں وغیرہ چھپوانے میں مدد بھی کی ہے مگر اقبال کی شاعری ان کے دل کو جس قدر چھوتی ہے اتنی اور کسی شاعر کی شاعری نہیں۔ اردو شاعری کی عاشق و معشوق کی گرم اور ٹھنڈی سانسوں کی طرف ان کی طبیعت مائل نہیں ہوتی۔ انہیں تو اقبال جیسی شاعری چاہئے جو عوام میں بیداری پیدا کرے۔ اقبال کی شاعری ان کے دل و دماغ دونوں کو چھوتی ہے اور وہ جب شاعری کی زبان میں کچھ کہنا چاہتے ہیں یا کہنے کی ضرورت محسوس کرتے ہیں تو بڑے مزے سے اپنی بات کی سند کے طور پر سیدھے جا کر اقبال کا کوئی فارسی یا اردو شعر اٹھا لیتے ہیں۔ اس طرح کی تین مثالیں ہمارے سامنے ہیں۔ پورنیہ میں منعقدہ صوبہ بہار ادبی کانفرنس

کی تفصیل ''ہنس'' مارچ 1936ء، میں دیتے ہوئے پریم چند نے معشوقوں کے سامنے آنسو بہانے والی شاعری کی مخالفت کرتے ہوئے ایسی شاعری کی تائید کی جو عوام میں بیداری پیدا کرسکتی ہو۔ اس کے بعد انہوں نے لکھا کہ اب ہمیں ایسے شاعر چاہئیں جو حضرت اقبال کی طرح ہماری دبی ہوئی ہڈیوں میں جان ڈالیں۔ دیکھئے اقبال نے لینن کو خدا کے سامنے لے جاکر کیا فریاد کرائی ہے اور اس کا خدا پر اتنا اثر ہوتا ہے کہ وہ اپنے فرشتوں کو حکم دیتا ہے۔

اٹھو میری دنیا کے غریبوں کو جگا دو
کاخِ امرا کے در و دیوار ہلادو

وغیرہ

اس کے بعد 10، اپریل 1936ء کو ''انجمن ترقی پسند مصنفین'' لکھنؤ اور 11، اپریل 1936ء کو آریہ سماج لاہور کی طرف سے منعقدہ آریہ زبان کانفرنس میں اپنے دیئے گئے خطبات میں پریم چند نے متعدد بار اقبال کی نظموں کو نقل کرکے اپنے خیالات کو طاقتور بنا کر پیش کیا۔ لکھنؤ میں دیئے گئے خطبے میں پریم چند نے جذباتی فن کی جگہ عمل کا پیغام دینے والے فن کی تائید کی اور اس کی تصدیق کے لئے اقبال کی شاعری سے مندرجہ ذیل اشعار کو پیش کیا۔

راز حیات جوئی جز در تپش نیابی ۔۔۔ درقلزم آرمیدن ننگ است آبِ جو را
یہ آشیاں نہ شبنم نہ لذت پرواز ۔۔۔ گہے بہ شاخ گلم گہے برلبِ جویم

(اگر تجھے زندگی کے راز کی تلاش ہے تو وہ تجھے جدو جہد کے سوا اور کہیں نہیں ملنے کا سمندر میں جاکر آرام کرنا ندی کے لئے شرم کی بات ہے۔ لطف حاصل کرنے کے لئے میں گھونسلے میں کبھی نہیں بیٹھتا کبھی پھولوں کی ٹہنیوں پر تو کبھی ندی کنارے ہوتا ہوں)

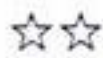
اپنے اسی خطبے میں پریم چند نے اپنے تیز رفتار فلسفۂ حیات، باعمل شخصیت اور خودداری کو واضح کرتے ہوئے اقبال کی نظموں کا بیان کیا ہے۔ لاہور کی آریہ زبان کانفرنس میں پریم چند نے اپنے خطبے میں ''رحمٰن چپ ہوئے بیٹھے دیکھی ون کو پھیر'' والے نظریے کی مخالفت کی اور ایسے ادب کو بہترین ادب مانا جو زندگی میں طاقت وتوانائی، خودشناسی اور انسانیت کو پیدا کرتا ہو۔ اس کے لئے انہوں نے اقبال کے مندرجہ ذیل اشعار کا تذکرہ کیا۔

یہ شاخ زندگی مانمی زتشنہ لبی است ۔۔۔ تلاش چشمۂ حیواں دلیل بے طلبی است
تاکی درتہہ دیگراں می باشی ۔۔۔ در ہوائے چمن آزاد پرید آموز

(میری زندگی کی شاخ کے لئے تشنگی ہی کافی ہے۔چشمۂ آب حیات کی تلاش آرزوؤں کی کمی کا ثبوت ہے۔دوسروں کے پروں میں پناہ تم کب تک لوگے؟ چمن کی ہوا میں آزاد ہوکر اڑنا سیکھو!)

پریم چند نے اقبال کی شاعری اور اسوۂ حیات کو جہاں بھی اپنی روح اور فکر کے مطابق پایا اس پر قدرومنزلت کا اظہار کیا۔لیکن وہ اقبال کے اندھے مقلد نہیں تھے۔اقبال کے جو خیالات انہیں ملک کی بھلائی اور فرقہ وارانہ اتحاد کے خلاف معلوم ہوئے ان کی پریم چند نے کھل کر مخالفت کی۔ پریم چند نے ''ہنس'' اور ''جاگرن'' کے اداریوں میں اقبال کی مسلم کانفرنس پارٹی اور اس کی فرقہ پرستی پر شدید حملہ کیا اور ''جہان اسلامزم'' اور ''پاکستان'' کے روپ میں ایک مسلم مملکت کے قیام کی مانگ کی ڈٹ کر مخالفت کی۔ پریم چند نے ڈاکٹر اقبال اور ان کی پارٹی کے ممبران کو ''غدار ہند فرقہ پرست'' ''خود غرض لیڈر'' ''نقلی خیر خواہ'' اور ''فرقہ واریت کی دیوار پر چڑھ کر اونچے اٹھنے والے لیڈروں'' کے نام دیئے۔لکھنؤ کی مسلم لیگ کانفرنس کی کامیابی پر ''قومیت کی جیت'' کے عنوان سے 26، اکتوبر 1932ء کو ''جاگرن'' میں لکھے اپنے اداریے میں پریم چند نے اقبال پارٹی کی تنقید کرتے ہوئے لکھا کہ اقبال پارٹی کو بہت جلد معلوم ہو جائے گا کہ اب اس کی پشت پر کوئی طاقت نہیں ہے۔اس کی قلعی کھلتے ہی سرکار بھی اس سے منہ پھیر لے گی۔ یہ طے شدہ بات ہے۔ مسلم عوام کو انہوں نے بہت سبز باغ دکھائے ہیں لیکن وہ عوام اب ان کے چھکے میں نہیں آئے گی۔ پریم چند نے ''جاگرن'' کے 14 مئی 1923ء کے شمارے میں ''پاکستان کی نئی اپج'' کے عنوان سے لکھے اداریے میں ڈاکٹر سر محمد اقبال کی مغرب میں مسلم مملکت کے قیام اور پاکستان کے خیال کی تنقید کی اور لکھا ''اگر مذہب ہی ملکوں کو ملا دیا کرتا تو بہت سے مسلم اور عیسائی دیس کب کے مل چکے ہوتے''۔ پریم چند کو یقین تھا کہ پاکستان کا جنم ہونے سے پہلے دنیا کا رخ کچھ اور ہو چکا ہوگا۔ ''جاگرن'' کے 11، دسمبر اور 18 دسمبر 1933ء کو لکھے شذرات میں پریم چند نے ڈاکٹر اقبال کی فرقہ پرستی لاقومیت نمود عرضی اور مسلم عوام قیادت کے جھوٹے دعوے کی سخت لفظوں میں مذمت کی۔ ڈاکٹر اقبال کا جواب پنڈت جواہر لعل کے نام کے عنوان سے لکھے اپنے پہلے شذرہ میں پریم چند نے اقبال کے ذریعہ ہندو مسلم سمجھوتے کے لئے سر آغا خاں کے ذریعہ پیش کردہ شرطوں کی تائید کو وطنیت کے مطابق نہیں مانا اور فرقہ پرست جماعتوں کے لاوطنی نظریات سے غور کرنے کی تنقید کی۔ اپنے دوسرے نوٹ میں پریم چند نے ڈاکٹر اقبال کو مسلم عوام قائد ہی ماننے سے انکار کر دیا اور مسلم قوم کی طرف سے بولنے کے ان کے حق کو چیلنج کیا۔ آخر میں پریم چند نے پنڈت جواہر لعل نہرو کے لفظوں میں ڈاکٹر اقبال سے کہا کہ اگر ہندو یا مسلم قوم سامراجیت سے میل کرتی ہے تو ہندوستان کی

قومیت اس کی مسلسل مخالفت کرتی رہے گی۔

حاصل کلام کے طور پر کہا جا سکتا ہے کہ پریم چند نے اقبال کی شاعری کو جہاں اپنی روح کے قریب پایا وہاں کھل کر اس کی تعریف کی لیکن جب انہیں اقبال کے خیالات میں فرقہ پرستی، لاوطنیت (لاقومیت) اور خود غرضی کا غلبہ دکھائی دیا تو پریم چند نے ایک باخبر صحافی کی شکل میں اقبال کی سخت مخالفت کی۔ پریم چند تا حیات فرقہ وارانہ اتحاد اور قومیت (وطنیت) کے پرزور موید رہے اور اس کے لئے وہ اپنے عزیز شاعر کے وطن مخالف خیالوں کو بھی نظر انداز نہیں کر سکتے تھے۔ پریم چند کی یہ نظر انہیں اور بھی اونچا اٹھا دیتی ہے اور اقبال بھی ہماری نظروں میں اس لئے اونچے اٹھ جاتے ہیں کیونکہ انہوں نے اس فکری اختلاف کے باوجود پریم چند سے اپنے تعلقات حسب معمول استوار رکھے۔ پریم چند نے جب بھی ''ہنس'' کے لئے اقبال سے نظم مانگی اقبال نے بھیجنے میں کبھی تامل نہیں کیا۔ پریم چند کا اقبال سے یہ ادبی رشتہ ان کے انتقال تک برابر وابستہ رہا۔

☆☆

# فراق کی غزل

ڈاکٹر خالد علوی

یہ حقیقت اپنی جگہ خود بہت اہم ہے کہ فراق کی غزل پر گذشتہ ساٹھ برس میں تقریباً ہر ایک قابل ذکر تنقید نگار نے اظہار خیال کیا ہے۔ اور اکثر نے ان کی غزل کو اہم اور عظیم قرار دیا ہے۔ بعض اختلافی آوازوں سے قطع نظر اکثر تنقید نگار اپنی قوت نقد سے زیادہ فراق کے انتقاد اور خود اشتہاری پر ایمان لائے ہوئے ہیں۔ معاملہ فصاحت اور بلاغت کا ہو یا کسی شاعر کو شیطان سے زیادہ مشہور ہونے کا یا کسی شاعر کو امام المتغزلین قرار دینے کا' ہماری تن آسانی ہمیں غور وخوض سے باز رکھتے ہوئے رائج مفروضوں کو ہی دوہرانے پر مجبور کر دیتی ہے۔ اس طرح نہ صرف ہم تنقید و تحقیق کا حق ادا کرنے سے محروم رہ جاتے ہیں۔ بلکہ کچھ بے بنیاد نظریات (بلکہ افواہیں) بھی بار بار دوہرائے جانے کے سبب اپنا مقام بنا لیتے ہیں۔ فراق کے ضمن میں بھی یہی ہوا۔ اپنی شاعری کے حوالے سے ان کے ہی فرمودات کو تسلیم کیا جاتا رہا ہے۔ فراق کی شاعری پر گفتگو سے قبل فراق کے دو اقوال نقل کرنا چاہتا ہوں۔

''یہ آپ نے صحیح کہا میں نے اردو کو نئے الفاظ' نئی تشبیہات اور نئے استعارے دیئے ہیں''(من آنم: فراق گورکھپوری ص:۵۱)

''اب سے بیس سال پہلے کی بات ہے جب ایک عجیب واقعہ ہوا۔ جون کی گرمی زندگی اور زمین کو پھونک رہی تھی۔ لوگ بھنے جاتے تھے۔ ایک مختصر سی صحبت میں احباب کے اصرار پر میں اپنے کچھ اشعار سنا رہا تھا۔۔ باہر چنگاریاں برس رہی تھیں۔ اور اندر بھی گرمی کی تیز آنچ ہر ایک کو لگ رہی تھی۔ میرے اشعار سنتے سنتے (اب یہ یاد نہیں آتا کہ وہ اشعار کیا تھے) ہم لوگوں کے ایک مسلمان دوست اسطرح کانپ اٹھے گویا انہیں کڑا کے کا جاڑا کا

ٹا پڑ رہا ہے اور بول اٹھے کہ شدید سردی محسوس ہو رہی تھی میرے اشعار نے چلچلاتی دھوپ میں یہ سماں پیدا کر دیا تھا۔۔۔‘‘

۔۔۔۔اور شاعری کو اب سے پہلے تک ایسا لگتا تھا کہ بخار چڑھا ہوا ہے اور کبھی کبھی سرسامی کیفیت بھی پیدا ہو جاتی تھی میں نے اپنی شاعری میں اسی بخار کو اتارنا چاہا ہے‘‘

(رسالہ جامعہ فراق نمبر۔دیارِ شب کا مسافر۔مدیر شمیم حنفی ص:۵۷)

تان سین کے بارے میں عوامی رائے یہی ہے کہ راگ میگھ سے بارش اور دیپک راگ گانے سے چراغاں ہو جاتا تھا۔کچھ اسی طرح کی غلط فہمی فراق بھی اپنی شاعری کے حوالے سے عام کرنے کی کوشش کرتے نظر آتے ہیں۔یہ وضاحت کہیں نہیں کی گئی کہ فراق صاحب کے کن اشعار کی قرأت سے موسم بدل جاتے ہیں خود فراق کو بھی یاد نہیں بیسویں صدی کے ذہین ترین شاعر کی یاداشت اس معاملے میں بیحد کمزور ہے۔قرین قیاس نہیں کہ ایسا وقوع پذیر ہوا ہوگا لیکن ان کے نقادوں نے بغیر غور و خوض کئے یہ واقعہ نہ صرف تسلیم کر لیا بلکہ کچھ اضافے کے ساتھ آگے بھی بڑھایا۔اس سلسلے میں فراق سے شکایت بے جا ہے لیکن ان نقادوں کا محاسبہ کرنے کو جی چاہتا ہے۔جو تمام دعوؤں کو قبول کر کے اپنے اپنے انداز میں ان دعوؤں کی حمایت اور نشر و اشاعت کرتے ہیں۔فراق کے بلند و بانگ دعوؤں کو بعینہٖ تسلیم کرنے والوں میں سجاد باقر رضوی، سید عقیل رضوی ہی نہیں بلکہ آل احمد سرور، احتشام حسین اور حسن عسکری بھی شامل ہیں۔رشید احمد صدیقی بھی معمولی سے اعتراض کے بعد ان کو اردو غزل کا رمز آشنا قرار دیتے ہیں۔فراق کے اولین مداحوں میں نیاز فتحپوری کا نام سر فہرست ہے۔جنھوں نے فراق کی شہرت سازی میں بڑا اہم کردار ادا کیا۔لیکن نیاز کی پذیرائی کی بعض مدیرانہ اور سماجی مجبوریاں تھیں لگ بھگ ویسی ہی جو گوپی چند نارنگ کو پاکستان میں بار بار مدعو کراتی ہیں۔یہ نکتہ بھی ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ نیاز کے ہم عصر دوسرے اہم مدیر دیا نرائن نگم فراق کی شاعری کے کچھ قائل نہ تھے۔اور ’’زمانہ‘‘ میں اپنا کلام شائع کرانے کے لئے فراق کو پریم چند سے سفارش کرانا پڑی تھی۔نیاز کے مضمون کا عنوان۔’’یوپی کے ایک نوجوان ہندو شاعر۔فراق گورکھپوری‘‘ بھی محلِ نظر ہے۔

فراق کو اپنے کلام سے موسم تبدیل کرنے کے علاوہ لاتعداد خوش فہمیاں ہیں۔جنھیں اکثر تنقید کی بنیاد مان لیا گیا ہے مثلاً فراق دعوی کرتے ہیں۔

’’رات کی کیفیتیں اور رات کی رمزیت جس طرح میرے اشعار میں فضا باندھتی ہیں وہ کہیں اور نہ ملے گی‘‘۔

(شاہکار۔فراق نمبر ص:۱۵۴)

''مجھے اپنی غزلوں میں ایسے سہانے پن کو پیدا کرنا تھا جو نور کے تڑکے اور سکوت نیم شبی میں ہوتا ہے'' ڈاکٹر محمد حسن جیسا نکتہ داں بھی یہ دعوی تسلیم کر لیتا ہے۔ ''بادہ نیم شبانہ میں ان کی شاعری کا جادو پوشیدہ ہے'' (شاہکار۔فراق نمبر ص ۱۱)

فراق کے معتقد خاص شمیم حنفی کی ادارت میں شائع ہونے والے رسالہ جامعہ کے فراق نمبر کا نام ہی ''فراق ۔دیار شب کا مسافر'' ہے اس میں کوئی شبہ نہیں ہے کہ فراق کی غزل میں رات کی رمزیت اور کیفیت کے دلچسپ اشعار موجود ہیں ۔

تم نہیں آئے اور رات رہ گئی راہ دیکھتی
تاروں کی محفلیں بھی آج آنکھ بچھا کے رہ گئیں

شعر کی خوبصورتی اپنی جگہ لیکن اگر میر کا یہ شعر حافظے میں موجود ہو تو یہ شعر بھی پست ٹھہرتا ہے ۔

چشمک چلی گئی تھی ستاروں کی صبح تک
کی آسماں نے دیدہ درائی تمام شب

میر کی اسی غزل کے مطلعے ۔

اندوہ سے ہوئی نہ رہائی تمام شب
مجھ دل زدہ کو نیند نہ آئی تمام شب

کے دوسرے مصرعے کو فراق نے تھوڑی سی تبدیلی کے ساتھ بہت جگہ استعمال کیا ہے ۔ایک دوسرے دعویٰ میں فراق فرماتے ہیں کہ ''میں نے اپنی عشقیہ شاعری میں ایک اور قیمتی عنصر سمونا چاہا ہے اور وہ ہے حیات و کائنات پر مکمل ایمان'' (اسی مضمون کا ایک شعر بھی فراق کی غزل میں موجود ہے ۔

شاعری بس اسی کا ہے اظہار
ربط پنہاں جو کائنات سے ہے
(فراق)

اس دعوے کو تسلیم کرنے کے لئے خواجہ احمد فاروقی آگے بڑھتے ہیں---

''فراق نئی غزل کے شاعر ہیں ۔ان کی یہ خوبی ہے کہ انہوں نے احساس جمال کو حیات وکائنات کو سمجھنے کے لئے بطور قدر استعمال کیا ہے۔'' (فراق گورکھپوری ۔مرتب کامل قریشی ص ۷۰)

سید احتشام حسین بھی متفق ہیں---

اس طرح ان کی شاعری ایک ماورائی شخصیت کی حامل بن جاتی ہے جونفسیاتی اعتبار سے شخصیت کے بعض پہلوؤں کے مظہر ہونے کے باوجود کائناتی ہے کیوں کہ یہاں کائنات کوسمو لینے کی خواہش شدت سے پائی جاتی ہے (شاہکار ص:۴۵)

فراق کی غزل میں ملکی خمیر، ہندوستانی پن اور ہندوستانی فلسفہ اور روایات کی عکاسی پر بھی بہت زور دیا گیا ہے بقول مجنوں گورکھپوری---

''ان کے ہر شعر کا ایک کردار ہوتا تھا جس کے خمیر میں ملکی روایات اور ایک بہتر مستقبل کا تصوّر شامل ہوتا تھا'' (شاہکار۔فراق نمبر ص ۱۱۶)

ابواللیث صدیقی تو فراق کی شاعری کو فراق کے دعاوی کی روشنی میں ہی دیکھنا چاہتے ہیں۔

''فراق نے لکھا ہے کہ میں نے اپنی شاعری میں اس امر کی کوشش کی ہے کہ اس کے مزاج ،اس کے خدوخال اور اس کی روح ہندوستانی رہے اور دوسری زبانوں کے ادب اور شاعری کا عطر بھی اس میں کھنچ آئے دراصل فراق کی غزل کو اسی روشنی میں دیکھنا چاہئے۔'' (غزل اور متغزلین۔ص:۲۴۷)

فراق کا ایک شعر ہے ؎

ہر عقدۂ تقدیرِ جہاں کھول رہی ہے
ہاں دھیان سے سننا یہ صدی بول رہی ہے

احتشام حسین یہ دعویٰ بھی تسلیم کرتے ہیں---

''فراق کا دعویٰ ہے کہ اگر غور سے سنا جائے تو ان کی شاعری میں ان کی صدی بولتی ہے'' (شاہکار۔ص ۴۵)

فراق نے اپنی عشقیہ شاعری کے ضمن میں بھی بہت سے نظریات کی تبلیغ کی۔

''میں نے اس بات کا خیال رکھا ہے کہ عشقیہ شاعری کرنے میں بیمار تخیل کو جگہ نہ دوں''

''تصورات کا سہارا لئے بغیر مجازی دنیا کی پاکیزگی اور خیر و برکت کا احساس دلانا، میری عشقیہ شاعری کا مقصد رہا ہے''

''اردو کی عشقیہ شاعری'' کا انتساب بھی فراق نے ایک خاص غلط فہمی کو ہوا دینے کی غرض سے لکھا۔ملاحظہ کریں۔

''... کے نام

اے جان فراق

دہلی کی ایک رات یاد کرو جب ایک مدت تک بچھڑنے کے بعد تمہارے تپاک اور سپردگی کو دیکھ کر میں آبدیدہ ہو گیا اور بے اختیارانہ یہ شعر کہا ؎

اس پرسشِ کرم پہ تو آنسو نکل پڑے
کیا تو وہی خلوص سراپا ہے آج بھی

اسلوب احمد انصاری اس دعویٰ کو بھی تسلیم کرتے ہیں۔

''فراق نے ان موضوعات کو مخصوص نقطہ نظر سے دیکھا ہے اور حسن و عشق کی کیفیات کو ذاتی تجربات کی روشنی میں پڑھنے کی کوشش کی ہے، جن کی وجہ سے ان کی آواز اپنی لے بن گئی ہے''

(شاہکار۔ص:۷۰)

رشید احمد صدیقی نے فراق کے دعوؤں سے بھی کچھ آگے کی بات کہی۔

''فراق کی شاعری میں عورت کا ضرورت سے زیادہ عمل دخل ہے جیسے یہ طلب آسودہ نہیں ہوتی عاشقی اور شاعری کے بہت سے پہلو ہیں اس میں مقبول عام وہ ہے جہاں عاشق کا محور عورت کا جسم و جمال ہے اس طرح کی شاعری کا بھی ایک مقام ہے۔''

(جدید غزل۔ص:۲۳)

فراق خود فرماتے ہیں کہ چوں کہ عورت میں مردانہ صفات کی نشو و نما نہیں ہونے پاتی، جس کے کارن وہ مردوں کی ہم نفس، ہم خیال اور جیون ساتھی صحیح معنوں میں نہیں بن سکتی (اردو کی عشقیہ شاعری ۔ص:۱۴)۔فراق اپنی گفتگو اور نثری تصنیفات میں اپنی امرد پرستی کا ڈھنڈورہ پیٹتے ہیں اور امرد پرستوں کو شریف اور نیک ثابت کرتے ہیں۔ میرا منصب نہیں ہے کہ ان کی ذاتی زندگی اور اعمال و افعال کی گرفت کروں۔لیکن ایک امرد پرست کی غزلیہ شاعری میں عورت نظر آتی ہے تو وہ شاعری اسلوب احمد انصاری کو ذاتی کیفیات کی ترجمان کیسے لگتی ہے؟ رشید احمد صدیقی نے ان اشعار کی نشاندہی کیوں نہیں کی جہاں عورت کا عمل دخل زیادہ ہے:

فراق نے ایک شعر میں اپنی شاعری کو قاعدہ و قانون سے ماورا کہا ہے ؎

ہے کلامِ فراقؔ وہ جنگل
جو ہے قانون و قاعدے سے بری

(فراق)

سید عقیل رضوی یہی بات خوبصورت الفاظ میں کہتے ہیں —

''فراق صاحب صوری اور معنوی اور ایک تیز حسیاتی کیفیت کے آگے ان تمام باتوں کو کبھی کبھی فروعی سمجھتے تھے'' (الہ آباد یونیورسٹی میگزین ۱۹۸۳۔ص:۲۶)

سید عقیل کا یہ بیان گیان چند جین کے مضمون ''فراق کی بے عروضیاں'' کے دفاع میں ہے۔ یہی بات شمیم حنفی بھی بڑے سلیقے سے کہتے ہیں —

''غزلیہ شاعری کے سیاق میں فراق کا سب سے بڑا کارنامہ یہی ہے کہ ان کی حسیت اس صنف کی کسی بھی لسانی ،فکری ،فنی تہذیبی حد بندی تسلیم نہیں کرتی '' (رسالہ جامعہ۔فراق۔ دیارشب کا مسافرص:۲۶)

شکر ہے کہ عروضی حد بندیوں سے مستثنیٰ قرار نہیں دیا گیا۔حالاں کہ فراق کافی حد تک عروضی پابندیوں سے بھی آزاد تھے جن کی طرف گیان چند جین اور رشید حسن خاں نے اشارے کئے ہیں۔لیکن شمیم حنفی نے ہلکا سا اشارہ اس طرف بھی کر دیا ہے جسے فاروقی بانگ دہل کہتے ہیں۔فاروقی کے مطابق فراق اردو شاعری کی روایت سے پوری طرح بہرہ مند نہیں تھے۔شمیم حنفی زیادہ فن کارانہ بلکہ مبہم انداز میں فراق کی اسی محرومی کا ذکر کرتے ہیں۔

''مقبول اسالیب کو برتنے کے لئے جو لسانی تربیت درکار تھی۔فراق کو اس سے ایک حد تک اپنی محرومی کا احساس بھی تھا اور وہ اس سے گریزاں بھی تھے''۔ (جامعہ۔ص:۱۵۴)

اسی لئے جہاں انہوں نے قدیم اسالیب برتنے یا کلاسیکی شعرا کی آواز میں آواز ملانے کی کوشش کی ہے وہاں بڑی مضحکہ خیز صورت پیدا ہوئی ہے۔مثلاً ''بغل میں لینے کا'' محاورہ کلاسیکی شاعری میں عام ہے۔

کس نے تجھکو بغل میں آج لیا
کس نے نیلم یہ تیرا لال کیا

میر سوز

آج ہمارے گھر آیا تو کیا ہے یاں جو نثار کریں
الا کھینچ بغل میں تجھکو دیر تلک ہم پیار کریں

سودا

محبوب کو بغل میں لینے سے مجروح بھی بعض نہیں آئے ۔

بلا ہی بیٹھے جب اہل حرم تو اے مجروح
بغل میں ہم بھی لئے اک صنم کا ہاتھ چلے

مجروح سلطان پوری

جدید شاعر نشتر خانقاہی کا بھی ایک شعر ملاحظہ کریں ۔

جسم وجاں کا زرہ بکتر سے تحفظ کر کے
دیر تک آج اسے ہم نے بغل گیر رکھا

نشتر خانقاہی

فراق کی شاعری میں یہ محاورہ باشعور لوگوں کے روحانی کرب کا باعث بنتا ہے ۔

اے یاد یار تجھ سے سر راہ زندگی
اکثر ملاہوں اور بغلیا گیا ہوں میں

فراق کی شاعری کے سلسلے میں اثر لکھنوی، کلیم الدین احمد اور شمس الرحمٰن فاروقی کے علاوہ اکثر ناقدین نے عقیدت مندی کا اظہار کیا ہے۔ ہمارے عہد میں اکثر ناقدین کو یہ بھی خوف تھا کہ اگر وہ فراق کی لغزشوں کی نشان دہی کریں گے تو ان کو فاروقی کا خیمہ بردار سمجھا جائے گا فاروقی نے بھی نہ جانے کس جذبے سے مغلوب ہو کر فراق کی کسی خوبی کا اعتراف نہیں کیا اور کہیں کہیں انتہا پسندی کے ساتھ ان کی خامیوں کی گرفت کی۔ ''شعر شور انگیز'' میں جگہ جگہ فراق کے شعر کو میر کی بھدی نقل وغیرہ بتانے کے بعد لکھتے ہیں۔

''فراق صاحب نے جس بے حیائی سے اس شعر کا ستیاناس کیا ہے وہ انہیں کا حصہ ہے فرماتے ہیں ۔

اتنی وحشت اتنی وحشت صدقے اچھی آنکھوں کے
تم نہ ہرن ہو میں نہ شکاری دور کیوں اتنا بھاگو ہو

میر کا پورا شعر ایک سرے سے مربوط ہے۔ فراق صاحب دو مصرعے کیا ایک مصرعے کے دو حصے بھی مربوط نہیں کر سکتے۔'' (شعر شور انگیز ص: ۶۵۷)

فاروقی کے اسی بلند آہنگ اعتراض بلکہ مخالفت نے اکثر ناقدین کو فراق کی حمایت پر مجبور کیا مثلاً عتیق اللہ کے مضمون کا عنوان ہی اردو غزل کی روایت اور فراق ہے جو فاروقی سے مستعار ہے عتیق اللہ نے طویل مضمون کے بعد چھ نکات قائم کئے ہیں جن میں سے کوئی بھی نئی تھیسس نہیں دی وہی چبائے ہوئے نوالے ہیں

یعنی یہی کہ فراق پڑھے لکھے اور باخبر انسان تھے اور ان کے اظہار میں تحت بیانی کی کیفیت ہے انہوں نے ہجر ووصال کے تجربے سنسکرت وہندی شاعری سے اخذ کئے ہیں۔اور فراق کی غزل قطعی منفرد اور مختلف ہے اور اس میں رمزیت اور اشاریت کا پہلو شامل ہے یہ چیز ان کے عشقیہ تجربوں اور عورت کی جسمانی کیفیتوں کے اظہار سے بھی عیاں ہے اور یہ کہ فراق اپنے معاصر اہم غزل گو شعرا سے اس لئے ممتاز ہیں کہ انہوں نے غزل کے امکانات کو وسیع کیا۔ یہ تمام دعاوی خود فراق کے ہیں اور ان پر ناقدین عہد رفتہ بھی مہر تسلیم ثبت کر چکے تھے ۔نظیر صدیقی نے فراق کے مضامین ،مراسلوں اور مکالموں سے فراق کے دعاوی کی جو فہرست ترتیب دی ہے یہ تمام خوبیاں ان میں شامل ہیں ۔یعنی ''میں غزلوں میں غالباً سب سے زیادہ اسالیب بیان کے نمونے پیش کرنے میں کامیاب ہوا ہوں وغیرہ شمیق اللہ نے صرف ایک خوبی نئی گنائی ہے جو فراق کی نظر سے بھی پوشیدہ رہی ''فراق کی غزل غالب کے بعد پہلی بار اپنے عہد کی بے چینیوں کو اپنی گفتار بناتی ہے۔ وہ ہمارے عہد کے انسان کی بصیرت ،اس کی دانش وبینش اور اس کی بعض ایسی نفسیاتی پیچیدگیوں کی مظہر ہے جسے اردو غزل کی روایت میں پہلے تجربے کا نام دیا جاسکتا ہے۔ (ترجیحات ۔ص:۴۷)

فراق بیسویں صدی کے بہت مشہور شاعر ہیں ان کی مقبولیت کے اسباب میں ان کی امرد پرستی ،گرم گفتاری کے ساتھ ساتھ کسی نہ کسی حد تک غزل کا بھی ہاتھ ہے اور ان کی غزل بہت سی خوبیوں سے مالا مال ہے لیکن ان کی خوبیوں کے تناسب میں ان کی خامیاں کہیں زیادہ ہیں ۔فراق کا المیہ یہ نہیں کہ ان کی غزل بعض خامیوں کی وجہ سے جان لیوا حادثات کا شکار ہوگئی ہے بلکہ فراق کی کمزوری یہ تھی کہ انہیں خوب و ناخوب کی پرکھ کم تھی اور انہوں نے حالی کا یہ مصرعہ ''چلوتم ادھر کو، ہوا ہو جدھر کی'' کو حرز جاں بنالیا تھا اگر میں تفصیل سے عرض کروں تو واضح ہوگا کہ فراق کا نہ کوئی سیاسی نظریہ تھا نہ ادبی ۔ بلکہ وہ ہر نئے نظریے کے ساتھ، ہر مقبول رہرو کے ساتھ تھوڑی دور تک چلتے تھے اور ان کو آخر تک منزل و راہبر کی شناخت نہ ہوئی مجنوں گورکھپوری نے ان کی رباعیوں کے شان نزول پر روشنی ڈالی ہے۔

''ایک دن میں نے کم وبیش ایک درجن رباعیاں کہہ کر رگھوپتی کو بھیج دیں جواب میں رگھوپتی نے اپنی جو رباعیاں بھیجیں وہ فکر کی جدّت اور رباعی کے فن دونوں اعتبار کی تقریب''
(شاہکار۔فراق نمبر)

فراق کے دوست مجنوں گورکھپوری نے رباعیاں لکھنا شروع کیں فراق بھی ہمسفر ہوگئے جوش ملیح آبادی شاعروں میں یہ رباعی ضرور سنایا کرتے تھے ۔

کل پچھلے پہر عین طرب کے ہنگام

سایہ سا پڑا کس کا سرجام
تم کون ہو ؟ جبریل ہو ں کیوں آئے
سرکار فلک کے لئے کوئی پیغام

جوش

جوش کی رباعی میں جبریل حاضر ہوتے ہیں فراق نے فوراً اس رباعی کو دوسری شکل دے ڈالی ؎

پیغمبر عشق ہوں سمجھ میرا مقام
صدیوں میں پھر سنائی دیگا یہ پیام
وہ دیکھ کہ آفتاب سجدے میں گرے
وہ دیکھ اٹھے دیوتا بھی کرنے کو سلام

فراق کی یہی کمزوری انکی تخلیقی صحت کے لئے سم قاتل ثابت ہوئی۔ابتدا میں ان کا سابقہ وسیم خیر آبادی اور ریاض خیر آبادی جیسے روایتی شعرا سے پڑا جن کی تخلیقی کائنات بہت محدود تھی ۔ان کی صحبت میں کسی انفرادیت و وسعت اور تجربات کی توقع ناممکنات میں سے تھی ۔ان روایتی صحبتوں کا دوسرا بڑا نقصان فراق کو یہ ہوا کہ اردو روایت کا خوف ان پر غالب آ گیا۔اور فکری سطح پر بلند خیال شعرا کے مقابلے میں کم تر اور معمولی شعرا فراق کا آدرش قرار پائے۔''اندازے'' کے مضامین کم از کم یہی شہادت دیتے ہیں ۔روایتی انداز کی شاعری میں کسی بڑی اور عظیم اور مشہور کرنے والی شاعری کے امکانات مفقود تھے۔اس لئے فراق نے اردگرد نظر دوڑانی شروع کی۔اب ان کی نظر ترقی پسندوں پر ٹھہری۔انہوں نے نہ صرف ترقی پسندوں سے بیعت کر لی بلکہ گفتگو و مراسلوں میں اس بات پر زور دینے لگے کہ وہ صرف ترقی پسند ہیں بلکہ مارکس کی تعلیمات سے متاثر بھی۔انہوں نے بار بار اس بات پر زور دیا کہ وہ ۱۹۳۶ء سے ہی ان کی غزلوں اور نظموں میں اشتراکی خیالات جگہ پانے لگے تھے۔۱۹۳۶ء کی وضاحت اس لئے بھی ضروری تھی کہ ترقی پسندوں کی اولین کانفرس کا سال بھی یہی تھا۔کم از کم یہ اولیت تو قائم ہو جائے کہ جب ترقی پسند اپنی پہلی کانفرس کر رہے تھے۔ اس وقت تک فراق کی شاعری میں مارکس کی تعلیمات کے اثرات نظر آنے لگے تھے:

''جب زندگی میں عمل کی حیثیت سے متاثر ہونے لگا تو اس کے ساتھ ساتھ اشتراکیت کا نصب العین بھی سمجھ میں آنے لگا ۳۶ء کے بعد سے میری متعدد نظموں' غزلوں اور رباعیوں میں یہ خیالات جگہ پانے لگے۔اشتراکیت کے فلسفے میں عمل کے جو معنی ہیں وہ انسان کی گزشتہ تاریخ کے عمل کے فلسفوں سے بہت مختلف ہیں'' (من آنم ص:۲۱)

''پھر ۳۶ء سے اشتراکی فلسفہ نے میرے عشقیہ شعور اور عشقیہ شاعری کو نئی وسعتیں اور نئی معنویت دی'' (من آنم ص:۲۶)

''میں نے محسوس کیا کہ میری عشقیہ شاعری اردو کی پچھلی چوتھائی صدی کی شاعری میں قومی زندگی کی بیداری' نئی توانائیاں اور نئے امکانات پیدا کرتی ہے۔(من آنم ص:۲۶)

''لوگ ترقی پسندوں کو بلند پایہ اور موثر عشقیہ شاعری کا دشمن غلطی سے سمجھ بیٹھے تھے''

''کوئی بھی نمک حلال ادیب مارکس کی تعلیم اور پیغام کو نظرانداز نہیں کرسکتا۔'' فراق کی شاعری (ص ۶۰۸)

مارکس ازم اور ترقی پسندی کا یہ کچا پکا علم فراق کی اردو غزل کو تباہیوں کے راستے پر لے چلا۔

بے محابا انقلاب آنے کو ہے
ہوشیار اے اہل دنیا ہوشیار

زمین جاگ رہی ہے کہ انقلاب ہے کل
وہ رات ہے، کوئی ذرہ بھی محو خواب نہیں

ادھر پچھلے سے اہل مال وزر پر رات بھاری ہے
ادھر پنداری جمہور کا انداز بھی بدلا

اگر بدل نہ دیا آدمی نے دنیا کو
تو جان لو کہ یہاں آدمی کی خیر نہیں

ہمت اہل وطن یادرہے قوموں کی
دیکھتے دیکھتے تقدیر پلٹ جاتی ہے

نظام دہر بدلے، آسماں بدلے زمیں بدلے
لئے بیٹھا رہے کوئی حیات بے اماں کب تک

جلوہ مہر انقلاب نہ پوچھ
اڑ گئے ظلمتِ حیات کے ہوش

ابھی کچھ اور ہو انسان کا لہو پانی

ابھی حیات کے چہرے پہ آب و تاب نہیں
ملی موت سی زندگی پھر بھی تونے
نہ کی خود کشی اور کیا چاہیئے
فراق وقت کے رخ سے الٹ رہی ہے نقاب
زمیں سے تا بہ فلک ہے اس انقلاب کی آنچ
کب ہو گی ہویدا افق سے نئی صبح
شیشوں سے جھلکتا تو ہے مستقبل انسان

فیض کے مجموعۂ کلام ''نقش فریادی'' کے دیباچے میں ن م راشد نے فیض کے بارے میں لکھا کہ ''فیض کی غزلیں بہت حد تک قدیم شاعروں کے خیالات کی بازگشت ہیں جیسے کہ ہر اچھی غزل کو ہونا چاہیے۔'' اس نسخۂ کیمیا کو بھی فراق نے خوب خوب آزمایا۔ یہاں کلاسیکی شعرا کی اثرانگیزی کا جواز فراہم ہوا یہاں تک کہ اپنے ہم عصر اصغر گونڈوی اور حسرت کی اثر پذیری کا بھی اعتراف کیا:

''میں نے حسرت سے بہت کچھ سیکھا ہے، بہت کچھ پایا ہے بہت کچھ اثر لیا ہے حسرت سے متاثر ہو کر ہی ایسی ترکیبیں اپنی غزل میں لا سکا ہوں جیسے (۱) جنبش سکون نما (۲) یقین شک نما...'' (نگار لکھنو جنوری فروری ۵۲ءص:۳۷)

نیاز فتح پوری نے فراق کی شاعری میں مومن کا رنگ غالب بتایا ہے۔ اسلوب احمد انصاری کے مطابق

''فراق کی ابتدائی شاعری میں کئی اردو شاعری کا رنگ جھلکتا ہے جن میں مومن، مصحفی اور امیر مینائی قابل ذکر ہیں۔'' شاہکار ص:۵۶

فراق پر لکھے گئے افغان اللہ کے تحقیقی مقالے ''فراق کی شاعری کے مطابق فراق کے کلام پر امیر و داغ کی پرچھائیاں ۱۹۴۰ء تک ہی نظر آتی ہیں۔ (فراق کی شاعری ص:۱۴۲)

یہ وہ زمانہ تھا کہ جب فراق اساتذہ اور ترقی پسندوں کے اثرات سے آزاد ہو کر حلقۂ ارباب ذوق سے متاثر ہو رہے تھے حلقۂ ارباب ذوق نے کوئی ادبی منشور تو شائع نہیں کیا تھا لیکن الطاف گوہر نے بعض نکتوں کی صراحت کی تھی۔ حلقۂ ارباب ذوق کے شعرا مثلاً میراجی کی بعض نظمیں جلق اور دوسری جنسی کلفتوں سے بہرہ مند تھیں۔ فراق صاحب کو یہ رنگ بہت بھایا اور جنسی جمالیات اور اسکے وجدانی پہلو کی اہمیت پر خامہ فرسائی

کرنے لگے:

''جنسیت سے چھٹکارا پانے کے بدلے میں نے اسے شعوری اور وجدانی طور پر گہرا بنانے کی کوشش کی ہے۔ میری جنسی زندگی کو اس بات سے نہیں سمجھا جاسکتا ہے کہ کن کن سے میرے تعلقات رہے ہیں بلکہ ان تعلقات کو میں نے کس طرح ہضم کیا ہے جنسیت کو کتنا لطفیت اور رنگین بنا سکا ہوں۔ اگر ان باتوں کا پتہ چلانا ہو تو میری غزلوں ، رباعیوں اور عشقیہ نظموں میں ان سوالوں کا جواب ڈھونڈنا چاہئے (من آنم ص:۲۱)
جب جنسی جذبات کسی شخص کی پوری شخصیت میں حلول کر جائیں یہاں ایک کے مقابلے میں احساس جمال بہت زیادہ بڑھ جائے اور بہت گہرا ہو جائے تب جنسیت عشق کا مرتبہ حاصل کر لیتی ہے'' (من آنم ص:۲۲)

''میرے نزدیک جنسیت محض شہوت یا مباشرت کبھی نہیں رہی بلکہ ایک مکمل ساز زندگی رہی ہے۔'' (من آنم ص:۵۴)

یہ وہی زمانہ ہے جب فراق اپنی غزل میں عورت دکھانے کی سعی کرتے ہیں اور ''دھلے سادہ جوڑے کی وہ ملگجاہٹ'' جیسے شعر کہتے ہیں ان تمام جنسی بیانات کے کچھ بلیغ معنی نہیں ہیں اگر جنسی خواہشات پوری شخصیت میں حلول کر بھی جائیں تو مکمل شخصیت بے اعتدال اور مجبور ہو جائے گی اور یہ بے اعتدالی تخلیقی عمل میں کچھ معاون بھی ثابت نہ ہوگی۔ بہرحال فراق ہر شعری رجحان اور ادبی تحریک کے ساتھ چلتے رہے کبھی اعلانیہ کبھی در پردہ۔

جدیدیوں نے جب اینٹی غزل، زین غزلیں یا لسانی توڑ پھوڑ کی غزلیں کہنی شروع کیں تو فراق نے گڑبڑ غزلوں کے نام سے بے معنی اشعار کا انبار لگا دیا سردار جعفری نے غالباً اس طرف ہی اشارہ کیا ہے:

''فراق نے نظمیں کم کہیں ہیں، مگر ان میں بھی اپنے تغزل کے حسن کو باقی رکھا ہے البتہ ادھر کوئی دو سال سے انہوں نے امریکی بنجارہ نامہ ٹائپ کی جو شاعری شروع کی ہے وہ گوارہ نہیں ہو سکتی۔ آسان شاعری اور جنتا کی شاعری کرنے کا یہ مطلب نہیں ہے کہ شاعری کے سارے لوازمات طاق پر رکھ دیئے جائیں'' (ترقی پسند ادب ص:۱۳۷)

پاکستان میں ناصر کاظمی اور ہندوستان میں خلیل الرحمٰن اعظمی نے میر کی بازیافت کی تو فراق صاحب نے میرؔ کے انداز میں غزلیں کہنی شروع کر دیں اگرچہ ان کی نظر میں اتباع میرؔ دیکھو ہو، بھاگو ہو جیسی زبان اور میر کے بعض اشعار کی شکل بدلنے تک محدود رہا۔

فراق کی غزل کے ایک معتد بہ حصے کا عنوان ہی ''طرز میرؔ'' ہے۔

فراق شعر وہ پڑھنا اثر میں ڈوبے ہوئے
کہ یاد میرؔ کے انداز تم دلا دینا
جس کو کہتے ہیں لوگ شعر فراق
میرؔ ہی کا شعار ہے کیا ہے
صدقے فراق اعجاز سخن کے کیسے اڑا لی یہ آواز
ان غزلوں کے پردے میں تو میرؔ کی غزلیں بولیں ہیں

اس سلسلے میں شمیم حنفی نے بڑی با معنی بات کہی ہے۔

''ایک شعر میں فراق نے اپنے میرؔ کا انداز یاد دلانے کی بات کہی ہے لیکن خود فراق نے اپنے نقطہ ارتفاع تک پہنچنے کے بعد میرؔ کے لہجے، احساس اور مزاج کو جذب کرتے ہوئے (جو اشعار بعض اوقات پوری پوری غزلیں) کہی ہیں ان میں اور متذکرہ اشعار میں کوئی ربط، کوئی مشترکہ قدر نظر نہیں آتی۔ لیکن فراق کی خوبی یہ ہے کہ وہ اس رنگ پر قانع نہیں ہوئے۔ مسلسل کوشش جذبے کی تہذیب اور شعری احساس کی تربیت نے بہت جلد انہیں اس درجہ تک پہنچا دیا جہاں خود ان کا ماضی ان کے لئے اجنبی بن جاتا ہے'' (غزل کا نیا منظر نامہ ص:۱۵)

فراق ہر دس سال کے بعد اپنے ماضی سے لاتعلق ہو جاتے ہیں ممکن ہے سچ ہو لیکن ایک قاری کے لئے یہ فیصلہ کرنا پل صراط سے گزرنا ہے کہ فراق کس ماضی کو فراموش کر چکے ہیں بے پناہ تخلیقی جوہر اور ذہنی تمول سے بہرہ مند یہ شاعر اگر اعتدال کی راہ سے گزرا ہوتا تو آج اقبال کی غزل کے بعد صرف فراق کی غزل پر نظر ٹھہرتی۔ لیکن ہر موقع اور ہر رنگ میں ان گنت اشعار کا ڈھیر لگا دینا، قوت انتخاب کو ذرا بھی تکلیف نہ دینا کسی قافیے کو محروم نہ رکھنا، رطب و یابس کا انبار لگا دینا ہی شاعری ہے تو فراق کامیاب تھے میرؔ کے یہاں پست اشعار کا لامحدود خزانہ پہلے سے موجود تھا اس ''طرز میر'' کی مزید ضرورت غزل کو نہ تھی۔

فاروقی نے فراق پر بے حیائی سے میرؔ کے اشعار کو پست کر دینے کی بات کہی ہے آیئے دیکھیں فراق اپنے بہترین اشعار میں اساتذہ سے کتنا فیض اٹھاتے ہیں۔ ان کی آواز میں کلاسیکی شعر کی آواز کی بازگشت سنائی دیتی ہے یا واقعی ان کا کلام اساتذہ کے مضامین کا قبرستان ہے۔ وحید اختر کے لفظوں میں:

''فراق کی غزل روایت کا عطر مجموعہ ہے ان کی شمع سخن میں تمام اساتذہ کی آوازیں روشن

ہیں۔اس لحاظ سے وہ کلاسیکی غزل کے آخری بڑے شاعر ہیں'' (اکادمی۔فراق نمبر ص:۴۹)

اتنی وحشت اتنی وحشت صدقے پیاری آنکھوں کے
تم نہ ہرن ہو میں نہ شکاری دور کیوں اتنا بھاگو ہو۔
فراقؔ

اسی شعر پر شمس الرحمٰن فاروقی نے بے حیائی سے میرؔ کا مضمون پست کرنے کا الزام لگایا ہے۔

دور بہت بھاگو ہو ہم سے سیکھو طریق غزالوں کا
وحشت کرنا شیوہ ہے کیا اچھی آنکھوں والوں کا
میرؔ

انکی جیبوں میں ستارے ہیں بغل میں مہ و مہر
تیرے میخوار ہیں قسمت کے دھنی اے ساقی
فراقؔ

تصور عرش پر ہے اور سر ہے پائے ساقی پر
غرض کچھ اور دھن میں اس گھڑی میخوار بیٹھے ہیں
انشاء

وہ گم گشتہ تو کیا آیا صدائے باز گشت آئی
پکار آئے دل برباد کو ہم کوئے دلبر میں
فراق

کہتے ہو نہ دیں گے دل ہم نے گر پڑا پایا
دل کہاں کہ گم کیجئے ہم نے مدعا پایا۔
غالب

اس شعر میں تو ظفر کے شعر کی شکل بھی پوری طرح نہ بدلی جا سکی، نصف مصرعہ وہی، رویف وقافیہ بھی وہی ہے

گئی یک بیک جو ہوا پلٹ تو جہانِ عشق بدل گیا
نہ وہ غم ہے اب نہ وہ سرخوشی نہ تڑپ ہے اب نہ قرار ہے

فراق

صبا آکر قفس تک کچھ کہے مجھ سے نہ مانوں گا
ہوا شب کو جو نذر برق میرا آشیاں ہوگا
فراقؔ

چمن میں مجھ سے روداد چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو
غالبؔ

یونہی سا تھا کوئی جس نے مجھے مٹا ڈالا
نہ کوئی نور کا پتلا نہ کوئی ماہ جبیں
فراقؔ

سوداؔ جو تیرا حال ہے اتنا تو نہیں وہ
کیا جانئے تو نے اسے کس حال میں دیکھا
سوداؔ

کوئی آیا نہ آئے گا لیکن
کیا کریں گر نہ انتظار کریں
فراقؔ

غضب کیا ترے وعدے پہ اعتبار کیا
تمام رات قیامت کا انتظار کیا
داغؔ

ہم سے کیا ہو سکا محبت میں
تم نے تو خیر بے وفائی کی
فراقؔ

ہم بھی کچھ خوش نہیں وفا کرکے
تم نے اچھا کیا نباہ نہ کی
مومنؔ

ایک مدت سے تری یاد بھی آئی نہ ہمیں
اور ہم بھول گئے ہوں تجھے ایسا بھی نہیں
فراقؔ

نہیں آتی تو یاد ان کی مہینوں تک نہیں آتی
مگر جب یاد آتے ہیں تو اکثر یاد آتے ہیں
حسرتؔ

اسی مضمون کو فیض نے بھی خوب برتا ہے ۔

دنیا نے تیری یاد سے بیگانہ کردیا
تجھ سے بھی دلفریب ہیں غم روزگار کے
فیضؔ

کھنچا جاتا ہے جہاں عالم بالا کی طرف
ایک نقشہ ہے یہ عالم تری انگڑائی کا
فراقؔ

اپنے مرکز کی طرف مائل پرواز تھا حسن
بھولتا ہی نہیں عالم تیری انگڑائی کا
عزیزؔ لکھنوی

کچھ ہم بھی تو حوصلے نکالیں
آؤ تمہیں سینے سے لگالیں
فراقؔ

ذرا حوصلے دل کے ہم بھی نکالیں
ادھر آؤ تم کو گلے سے لگالیں
عزیزؔ لکھنوی

پسینہ ، وحشت آنکھوں میں ،گلا خشک
چلے آتے ہو گھبرائے کہاں سے
فراقؔ

نہ ہم سمجھے نہ آپ آئے کہیں سے
پسینہ پونچھیے اپنی جبیں سے
غالبؔ

عشق کی آگ ہے وہ آتش خود سوز فراقؔ
کہ جلا بھی نہ سکوں اور بجھا بھی نہ سکوں
فراقؔ

عشق پر زور نہیں یہ ہے وہ آتش غالبؔ
کہ لگائے نہ لگے اور بجھائے نہ بنے
غالبؔ

عشق نے مجھ سے کمی کی ورنہ
مجھ پر تیرا دھوکا ہوتا
فراقؔ

جدھر سے بھی گزرتا ہوں نگاہیں اٹھتی جاتی ہیں
مرا عالم بھی اب تیرا ہی عالم ہوتا جاتا ہے
جگرؔ

جز وہم و گماں خلد بریں کچھ بھی نہیں ہے
جنت جسے کہتے ہیں وہ آغوش زمیں ہے
فراقؔ

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے بہلانے کو غالب یہ خیال اچھا ہے
غالبؔ

کلاسیکی شعرا سے قطع نظر غزل کے وہ مضامین جو فراق اور ان کے متاخرین نے مشترکہ طور پر باندھے ہیں اکثر فراق سے زیادہ کامیاب ہیں۔ میری بات کا مطلب یہ بالکل نہ نکالا جائے کہ فراق نے متاخرین سے متاثر ہو کر یہ اشعار کہے ہیں۔ یہ مضامین صدیوں سے اردو غزل کا جزو لاینفک ہیں۔ وہ دیار شب کے مسافر

ہیں ان کا جادو نیم شب میں سر چڑھ کے بولتا ہے۔ تو ان کے اشعار میں نیا پن تو ہونا ہی چاہئے ۔

اب دور آسماں ہے نہ دور حیات ہے
اے درد ہجر تو ہی بتا کتنی رات ہے
فراؔق

ان کے مرشد معنوی مصحفی کے شعر ۔

شب ہجر بھی بحر ظلمات نکلی
میں جب آنکھ کھولا بڑی رات نکلی

کے بعد اس موضوع پر کسی معمولی شعر کی گنجائش معلوم نہیں ہوتی ۔

فراؔق صاحب کو اپنی غزل میں اتحاد ضدین پر بہت ناز تھا۔ وصل میں دوری اور ہجر میں وصل کی لذت کے مضامین غالباً ان کے اتحاد ضدین یا نفسیاتی شاعری کی غمازی کرتے ہیں ۔

مشکلیں عشق کی پا کر بھی تجھے کم نہ ہوئیں
اتنا آسان تیرے ہجر کا غم تھا بھی نہیں
فراؔق

فراق کے اس شعر کو پڑھتے ہی پھر میؔر کا ہی شعر ذہن میں آتا ہے ۔

وصل میں رنگ اڑ گیا میرا
کیا جدائی کو منھ دکھاؤں گا
میؔر

وصل اور ہجر کے مضامین تو اردو شاعری کے بڑے حصے پر سایہ کئے ہوئے ہیں۔ فراق نے اس طرح کے اشعار میں کچھ نئے انداز کے اشعار نکالنے کی کوشش کی ۔

نہ چین ہجر میں اس کو نہ وصل میں راحت
ارے یہ عشق بھی کن آفتوں کا مارا ہے

اے دوست محبت کی کچھ پوچھ نہ دشواری
اک ہجر تری قربت ، اک ہجر تیری دوری

یہ وصال ہے کہ فرقت اسے پاکے بھی نہ پایا

جو کنار میں بھی آکر ہے کنار سے رمیدہ

آخری شعر بیدل کے مشہور شعر۔

ہمہ عمر باتو قدح زدیم ونرفت رنج خمارما
چہ قیامتی کہ نہ می رسی زکنارما بہ کنارما

کا عام سا ترجمہ ہے ایک آدھ غزل میں یہ مضمون بڑا خوبصورت اور تازہ کاری کا نادر نمونہ ہے لیکن ایک ہی مضمون کو لگاتار استعمال کرنے سے مضمون تو پیش پا افتادہ ہوہی جاتا ہے اشعار بھی چبائے ہوئے نوالے معلوم ہونے لگتے ہیں۔ یوں بھی یہ مضمون کسی نہ کسی شکل میں ہر جدید قدیم شاعر کے یہاں مل جاتا ہے۔

ہے غم روز جدائی نہ نشاط شب وصل
ہو گئی اور ہی کچھ شام وسحر کی صورت

حالؔی

حسن کی سحر کاریاں، عشق کے دل سے پوچھئے
وصل کبھی ہے ہجر سا ہجر کبھی وصال سا

جگؔر

تیرے بہلائے بھی نہ بہلا دل
رائیگاں سعئ التفات گئی

جگؔر

اگر تو اتفاقاً مل بھی جائے
تری فرقت کے صدقے کم نہ ہوں گے

ساحر ہوشیار پوری

بالکل جدید شاعر حسن عابد نے بھی اس مضمون میں طبع آزمائی کی ہے۔

ایک کیفیت وصال کی ہے وصل کے سوا
کچھ اس کے انتظار کی لذت عجیب ہے

حسن عابدی

اس طرح کے لاتعداد اشعار ذہن میں ہوں تو فراق کا یہ شعر مزہ نہیں دیتا۔

ہجر اک درد انبساط آگیں

وصل بھی ایک درد غم انگیز
فراقؔ

جدید شعرانے تو اس مضمون کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا ہے۔

پہلے یہ شوق ستاتا تھا کہ ان سے ملئے
اب یہ احساس رلاتا ہے کہ بیکار ملے
ظفر اقبالؔ

پہلے تو خود سے ہی مری بیزاریاں بڑھیں
پھر یہ ہوا کہ تجھ سے بھی دل اوبنے لگا
نشتر خانقاہیؔ

لیکن فراق نے یہ مضمون متاخرین سے نہیں لیا جہاں سے لیا ہے وہی اشعار دیکھئے۔

وصل وہجراں سے نہیں ہے عشق میں کچھ گفتگو
لاگ دل کی چاہئے یاں قریب ودور کیا
میرؔ

عشق میں وصل وجدائی سے نہیں کچھ گفتگو
قرب وبعد اس جا برابر ہے محبت چاہئے
میرؔ

فراق کے ایک بہت مشہور شعر۔

ترا فراق تو اس دن ترا فراق ہوا
جب ان سے پیار کیا میں نے جن سے پیار نہیں
فراقؔ

نسبتاً غیر معروف شاعر عشقی نے بھی باندھا ہے۔

اک زمانے کو رکھا تیرے تعلق سے عزیز
سلسلہ دل کا بہت دور تلک جاتا ہے
شاہد عشقیؔ

حفیظ ہوشیار پوری نے بھی نئے انداز میں وصل آشنائی کی ہے۔

تمام عمر ترا انتظار ہم نے کیا
اس انتظار میں کس کس سے پیار ہم نے کیا
حفیظ ہوشیار پوری

فیض نے غیر معمولی سلیقے سے یہی بات کہی ہے۔
کسی کا درد ہو کرتے ہیں ترے نام رقم
گلہ ہے جو بھی کسی سے ترے سبب سے ہے
فیض

فراق کے شعر ''تجھے تو ہاتھ لگایا ہے بار ہا لیکن ۔ ترے خیال کو چھوتا ہوا بھی ڈرتا ہوں'' کو اکثر ناقدین نے اتفاق رائے سے اردو شاعری میں اضافہ تسلیم کیا ہے۔ جدید شاعر مجید امجد نے اس مضمون کو عرش پر پہنچا دیا ہے ان کے شعر میں فراق کی سی بے معنویت بھی نہیں ہے۔
یہ کس حسیں دیار کی ٹھنڈی ہوا چلی
ہر موجۂ خیال پہ صدہا شکن پڑے

مجید امجد
کہاں کا وصل تنہائی نے شاید بھیس بدلا ہے
ترے دم بھر کے آ جانے کو ہم بھی کیا سمجھتے ہیں
کو نیاز فتحپوری سے عتیق اللہ تک سبھی نے اپنے مضامین میں جڑا ہے اور متفقہ طور پر اسے اردو شاعری کی روایت میں اضافہ تسلیم کر لیا گیا ہے۔ رضی اختر شوق کے یہاں بھی یہی مضمون دیکھتے چلیں۔
کتنا پھیلے گا یہ اک وصل کا لمحہ آخر
کیا سمیٹو گے کہ اک عمر کی تنہائی ہے
رضی اختر شوق

خلیل الرحمٰن اعظمی معنوی اعتبار سے فراق کے زیادہ قریب ہیں۔
ہجر تو ہجر تھا اب دیکھئے کیا بیتے گی
اس کی قربت میں کئے درد نئے اور بھی ہیں
خلیل الرحمٰن اعظمی

فراق کے شعر ۔

تھی یوں تو غم کی شام مگر پچھلی رات کو
وہ درد اٹھا فراق کہ میں مسکرا دیا

میں رشید حسن خاں ذم کا پہلو تلاش کرتے ہیں اور پچھلی رات میں درد اٹھنے کو درد زہ سے تعبیر کرتے ہیں
لیکن ایسا درد تو فراق کی غزل میں کئی جگہ اٹھا ہے ۔

رات کمال کر گئیں عالم کرب و درد میں
دل کو مرے سلا گئیں تیری نظر کی لوریاں
فراق

ان تمام مثالوں کے ذریعے میرا معروضہ صرف یہ ہے کہ فراق جہاں غزل کے روایتی مضامین کو چھوتے
ہیں مٹی کر دیتے ہیں۔ حشر کے مضامین سے اردو غزل اٹی پڑی ہے مگر ایسے شعر شاذ و نادر ہی ہیں ۔

ہزار حشر میں پرسش ہوئی مگر ہم نے
نہ دل کے داغ دکھائے نہ تیرا نام لیا
داغ

فراق نے بھی اس رسمی مضمون کی تجدید کی کوشش کی ۔

محشر میں میرا دامن اب چھوڑتے نہیں ہیں
اللہ یہ وہی ہیں جن کو ترس گیا ہوں
فراق

فرمان فتح پوری نے اپنے مضمون ''فراق گورکھپوری کی غزل ۔ایک نیا رنگ و آہنگ'' میں جگر اور آرزو
کے اشعار لکھنے کے بعد کہا ہے کہ فراق نے مضمون کو کہاں پہنچا دیا ہے۔ ظاہر ہے یہ فرمان فتحپوری کی فہم ہے۔
میں اعتراض و استفہام کرنے والا کون ،لیکن اگر اسی مضمون کا لازوال شعر دیکھنا ہو تو داغ سے رجوع کیجئے ۔

عرصہ حشر میں اللہ کرے گم مجھ کو
اور پھرو ڈھونڈتے گھبراتے ہوئے تم مجھ کو
داغ

محمد حسن عسکری کا قول ہے کہ ''فراق نے اردو شاعری کو ایک نیا عاشق دیا ہے، اس نئے عاشق کی بڑی
نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس کے اندر ایسا وقار پایا جاتا ہے جو اردو شاعری میں پہلے نظر نہیں آتا۔ فرمان فتحپوری

سمجھتے ہیں کہ وہ حسن کی کارفرمائیوں اور کارکشائیوں سے واقف ہیں۔ لیکن ان کے عشق کی توانائیاں بھی حسن سے کمتر درجے کی نہیں ہیں۔ فراق کی غزل کی اس خوبی پر بھی کافی زور دیا گیا ہے کہ ان کی غزل میں ایک باوقار عاشق کی شکل ابھرتی ہے۔ ان کا عشق حسن سے کم تر نہیں ہے وغیرہ وغیرہ۔ کیا یہ باوقار عاشق پہلی بار ہمارے روبرو آیا ہے؟ کیا چارصد سالہ روایت میں اس کی کوئی تصویر ہماری غزل میں نہیں آتی؟

مجنوں گورکھپوری نے ''قائم چاندپوری'' پر جو مضمون لکھا ہے اس میں قائم کے اس شعر پر فراق کے سر دھننے کا ذکر کیا ہے۔

بے دماغی سے نہ اس تک دل رنجور گیا
مرتبہ عشق کا یاں حسن سے کب دور گیا

قائم بھی سودا اسکول کے شاعر ہیں جن کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ فراق ان سے متاثر ہیں۔ کم وبیش اسی وقار کے شایانِ شان کئی اشعار بغیر تلاش وتفحص کے قائم کے یہاں مل جاتے ہیں ظاہر ہے فراق کی نظر سے بھی گزرے ہوں گے۔

گو ہم سے تم ملے نہ تو ہم بھی نہ مر گئے
کہنے کو رہ گیا یہ سخن دن گزر گئے

غیر سے ملنا تمہارا سُن کے، گو ہم چپ رہے
پر سنا ہوگا کہ تم کو اک جہاں نے کیا کہا

دوسرے شعر میں وقار کے ساتھ ساتھ غیرت دلانے کا مکرِ عاشقانہ بھی ہے۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ دوسرے سے ملنے والے معشوق سے عشق کرنے میں ہلکی سی بے حیائی بھی ہے۔ جو باوقار عاشق والی تھیوری کو رد کرتی ہے لیکن ہم اس عاشق کو باوقار نہیں مان سکتے جو درجن بھر عاشقوں کے ساتھ جمعتہ الانتظار کی تنظیم کیے محبوب کا منتظر ہے یہاں تو عاشق ومعشوق دونوں بے حرمت بے عزت اور بیسوا نظر آتے ہیں۔

ہم اہل انتظار کے آہٹ پہ کان تھے
ٹھنڈی ہوا تھی غم تھا ترا، ڈھل چکی تھی رات

فراق

مصرعہ ثانی کی منظر نگاری نے بہتوں کو مصرعہ اولیٰ پر غور کرنے کا موقعہ ہی نہیں دیا۔ اہل انتظار کی تر کیب ہی مضحکہ خیز ہے اور یہ کسی ضرورت شعری کے تحت نہیں ہے بلکہ فراق کی مرغوب ترکیب ہے اور کئی

مقامات پر نظر آتی ہے۔

نیند آچلی ہے انجم شام ابد کو بھی
آنکھ اہل انتظار کی اب تک لگی ہوئی

فراق کی بسیار گوئی نے ان کو مجبور کر دیا تھا کہ وہ ہر اچھے برے مضمون پر طبع آزمائی کریں اس شوق فضول بے حد نے ان سے بے معنی، بے کیف اشعار کے ساتھ ایسے اشعار بھی کہلائے جن کا نفس مضمون معمولی ریاضت کے بعد کہیں سے کہیں پہنچ گیا ہے صرف چند مثالیں۔

منزلیں گرد کی مانند اڑی جاتی ہیں
وہی اندازِ جہانِ گزراں ہے کہ جو تھا
فراقؔ

فراق کے شعر میں ہلکی سی بے معنویت ہے لیکن اسی مضمون کو جوش ملیح آبادی نے بہت بہتر طور پر کہا ہے۔

کب سے قرنوں کا ہے شانوں پہ اٹھائے ہوئے بار
پھر بھی رقصاں ہے جہانِ گزراں کیا کہنا

فراق کے مضامین کو جب متاخرین نے تختۂ مشق بنایا تو غزل کے بہتر شعر سامنے آئے۔صرف چند مثالیں۔

ایک احساس کمی تھا زندگی کو
اسی غم کا محبت پڑ گیا نام
فراقؔ

زندگی جیسی توقع تھی نہیں ، کچھ کم ہے
ایک احساس سا رہتا ہے کہیں کچھ کم ہے
شہریارؔ

تیرہ بختی نہیں جاتی دل سوزاں کی فراق
شمع کے سر پہ وہی آج دھواں ہے کہ جو تھا
فراقؔ

شمع کے سر پر لٹکتی ہے دھوویں کی زنجیر
روشنی آج بھی ہے حلقۂ ظلمت میں اسیر

صمد انصاری

دیکھ رفتار انقلاب فراق
کتنی آہستہ اور کتنی تیز

فراق

انقلابوں کا کوئی وقت نہ تاریخ نہ دن
جب بھی پانی کسی سیلاب کا سر سے گذرا

ندا فاضلی

کہہ دیا آج دوست سے سب کچھ
لیکن اک بات رہ گئی مجھ سے

فراق

حال دل ان سے کہہ چکے سو بار
پھر بھی کہنے کی بات باقی ہے

خمار بارہ بنکوی

مجھ سے بالشتئے بڑھ جائیں گے اللہ رے یہ زعم
کس ہمالہ کو یہ سر کرنے چلے ہیں بونے

فراق

اٹھا لیتا ہے اپنی ایڑیاں جب ساتھ چلتا ہے
یہ بونا کس قدر میرے قدو قامت سے جلتا ہے

محسن احسان

وہ قفس کی تیلیوں سے چھن رہا ہے نور سا
کچھ فضا کچھ حسرت پرواز کی باتیں کرو

فراق

میں وہ کہ محبس امکاں سے بھی نکل جاؤں
مری نظر میں وہ ٹوٹا ہوا قفس کیا ہے

ظفر اقبال

یہاں آپ یہ سوال اٹھا سکتے ہیں کہ اگر واقعی فراق کی شاعری اتنی ہی معمولی ہے تو اس پر خامہ فرسائی کی کیا ضرورت ہے؟ آپ کا سوال درست لیکن جواب یہ ہے کہ فراق جس وقت فراق ہیں۔ یعنی نہ کسی کا تتبع کررہے ہیں نہ آورد سے کسی شعر کا نقشہ بنارہے ہیں تو ان کی غزل (بلکہ غزل کے چند شعر) روحانی مسرت کا سامان بہم کرتی ہے۔ المیہ یہ ہے کہ یہ لمحے ان کی زندگی میں بہت کم آئے ہیں۔ اگر کبھی کوئی خوشگوار تخلیقی لمحے میں نیا مضمون ہاتھ لگ گیا تو فراق نے اس کو کثرت استعمال سے فرسودہ کردیا مثلاً یہ فراق کا مرغوب ترین مضمون ہے۔

ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ اے دوست
ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی

شعر بھی بہت خوب ہے ایسا شعر کہنے میں دانتوں پسینہ آجائے لیکن فراق کی کمزوری یہ کہ انہوں نے یہیں بس نہیں کیا۔

مری آغوش سے اٹھ کر کبھی آئینہ دیکھا ہے
سحر کو اور بڑھ جاتی ہے کچھ دوشیزگی تیری
یہ وہ پردہ ہے جو دوشیزگی کو اور چمکا دے
سیہ کاری سے حسن آلودۂ عصیاں نہیں ہوتا

ملاحظہ کریں کہ وصل سے چلے اور سیاہ کاری تک پہنچے دنیا کے کسی فلسفے میں سیہ کاری کا دفاع کرنا ممکن نہیں ہے یہی وہ کمزوری ہے جو فراق کو ایک بڑا شاعر بننے میں مانع ہے۔ دراصل وہ ایک عبوری دور کی شخصیت تھے۔ فانی، یگانہ، اصغر اور جگر کے بعد فراق اگر اعتدال کی راہ سے گزرتے تو وہ اپنی خلاقانہ صلاحیتوں کے سہارے آج جدید غزل کے مثالی شاعر ہوتے لیکن ان کی عدم اعتمادی نے ان کو گھر گھر پھرایا اور ان کی غزل کو عمرو عیار کی زنبیل بنادیا جس میں ہمارے کام کی اشیا بہت کم ہیں۔

زندگی کیا ہے آج اسے اے دوست
سوچ لیں اور اداس ہوجائیں

تو ایک تھا مرے اشعار میں ہزار ہوا
اس اک چراغ سے کتنے چراغ جل اٹھے

فراق ایک ہوئے جاتے ہیں زمان ومکاں
تلاش دوست میں میں بھی کہاں نکل آیا

اکاّ دکاّ صدائے زنجیر
زنداں میں رات ہوگئی ہے

دل دکھے روئے ہیں شاید اس جگہ اے کوئے یار
خاک کا اتنا چمک جانا بہت دشوار تھا

فرشِ مے خانہ پہ جلتے چلے جاتے ہیں چراغ
دیدنی ہے تیری آہستہ روی اے ساقی

تم مخاطب بھی ہو قریب بھی ہو
تم کو دیکھیں کہ تم سے بات کریں

کہاں وہ خلوتیں دن رات کی اور اب یہ عالم ہے
کہ جب ملتے ہیں دل کہتا ہے کوئی تیرا بھی ہو

یہ زندگی کے کڑے کوس یاد آتا ہے
تری نگاہ کرم گھنا گھنا سایہ
دلوں نے تجھ سے بھی جس کو بچا کے رکھا تھا
نگاہ یار وہی درد آج کام آیا

کس کے حواس تھے بجا کون تھا اپنے ہوش میں
وقت بیان غم کوئی مائل داستاں نہ تھا

طبیعت اپنی گھبراتی ہے جب سنسان راتوں میں
ہم ایسے میں تری یادوں کی چادر تان لیتے ہیں

مندرجہ بالا تمام اشعار فراق کے نمائندہ اشعار ہیں ظاہر ہے یہ آخری انتخاب نہیں ہے مزید اضافے کی گنجائش ہے لیکن یہ اشعار فراق کی Originality کے ضامن ہیں۔ ان کے دکھ ان کے خواب ان کی محرومیاں جب غزل کا حصہ بنتی ہے وہ منفرد نظر آتے ہیں افسوس یہ ہے کہ ایسے مقامات بہت کم آئے ہیں اس کے برعکس کمزور اور عیب دار اشعار سے ان کی تمام و کمال شاعری عبارت ہے ۔

پھر اپنا کام بھی کرے گی ایک دن وہ نگاہ

ابھی تو عشق کی گوں پر اسے لگائے جا

اڑنگے جو لگائے ہیں شریفوں کی محبت میں
کوئی ان سے خدارا پوچھتا تم کو پڑی کیا تھی

اس وقت روز حشر مرا فیصلہ ہوا
دوزخ میں جب جگہ کوئی خالی نہیں رہی

دشت وحشت میں اپنے نالوں سے
سر پہ جنگل اٹھا لیا میں نے

تیرے چھونے سے بھی دکھے جو
کون اس دل کی پھانس نکالے

چاند اک گیت رات گاتا تھا
گنگناتا ہو جیسے اک مردہ

اب مفت نہ دیں گے دل اپنا
ہر چیز کی قدر بڑھ گئی ہے

دل کو دیکھ لے دل میں بنالے
پریم بانکا، پریم تڑاگ

کرکے دکھا، کچھ لے کے نہ بیٹھ
خوشی اور غم کا کھڑاگ

یہی تو ہے تعمیر جہانِ نو کا وقت
آج ہے نظم عالم کتنا تتر بتر

بے کیف اور بے رنگ اشعار کے جم غفیر میں سے محض چند اشعار بغیر کسی تلاش کے درج کردیے گئے ہیں۔ ان اشعار میں دوزخ میں جگہ خالی نہ ہونا، سر پہ جنگل اٹھانا، دل کی پھانس نکالنا، مردے کی طرح چاند کا گنگنانا، دل کی قیمت بڑھانے کے لئے Bargaining کرنا، پریم واپکا پریم تڑاگ غم کا کھڑاگ اور نظم

عالم کا تتر بتر ہونا، ایسی تراکیب ہیں جو غزل کے شانوں پہ بوجھ ہیں اگر یہی الفاظ ہیں جو فراق نے شعری زبان میں داخل کئے ہیں تو مایوس کن ہیں اور غزل کی حرمت کے منافی ہیں۔ایسی ہی نامانوس اور غیر شعری تراکیب غزل کو ہزل سے قریب کرتی ہیں۔محاورہ بندی بھی فراق کا مرغوب ترین شغل تھا اور بلاشبہ ان کے بعض اشعار میں مروجہ محاوروں کو انگوٹھی میں نگینے کی طرح جڑا ہوا دیکھا جا سکتا ہے۔لیکن محاورہ بندی کے شوق نے بھی کہیں کہیں بڑی مضحکہ خیز صورت پیدا کی ہے صرف ایک مثال ؎

ڈھئی نہ دئے حرم عاشقی کی چوکھٹ پر
دل خراب یہ گھر موت کا ہے باز بھی آ
فراقؔ

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ دو مختلف اور متضاد زبانوں میں گفتگو ہو رہی ہے حرم عاشقی کے ساتھ ڈھئی دینا بالکل غریب اور اجنبی ترکیب معلوم ہوتی ہے اگر یہی محاورہ دیکھنا ہو تو احسن مارہروی کے یہاں دیکھئے ؎

ڈھئی کیوں بمبئی میں دی ہے احسنؔ اور گھر دیکھو
کسی کے گھر میں آ کے یوں کوئی مہماں نہیں رہتا

ایک مصرے میں دو دو محاورے اور وہ بھی بالکل قدرتی انداز میں یہ تھا کلاسیکی شعور اور اساتذہ سے فیض کا نتیجہ تو مختصراً کہا جا سکتا ہے کہ فراق کے معتد بہ کلام کا حصہ تقلیدی ہے جو بے نمک اور عامیانہ ہے۔دو غزلہ اور سہ غزلہ کہنا ہر قافیہ نظم کرنا بقول گیان چند جین وہ زیادہ گو اور حشو گو شاعر ہیں۔بسیار گوئی اتنا عیب نہیں ہے ۔میرؔ اور مصحفیؔ بھی بسیار گو تھے بالترتیب چھ اور آٹھ دیوان ترتیب دیئے۔لیکن میرؔ اور مصحفیؔ کے کلام میں معمولی اشعار ضرور ہیں لیکن تقلیدی اور عروضی اعتبار سے عیب دار اشعار نہیں ہیں۔میرؔ نے جہاں الفاظ برتنے میں آزادی روا رکھی ہے وہ شعر کے فضا کے تناظر میں ہے۔اس کے برعکس فراق نے موضوع، مضمون، خیال ، ردیف ، اور قافیہ تک کی تکرار سے عاقبت خراب کر لی ہے ان کی گمراہی میں ناقدین کی معاونت شامل حال ہے فراق کو جب اپنے دعوؤں کی بازگشت ناقدین فن کے یہاں سننے کو ملی تو وہ اپنے ہی فرمودات پر صدق دلی سے ایمان لے آئے اور اپنی ثناء میں اشعار کی تعداد میں اضافہ کر دیا۔ترقی پسندی اور جدید غزل کے نام پر ان کی گڑ بڑ غزل کسی ترقی پسند اور کسی جدید شاعر کے ہم رتبہ نہیں ہے یہ بات بھی بہت بار کہی گئی ہے کہ حسن وعشق اور ہجر و وصل کے وہ تجربے جو انہوں نے سنسکرت اور ہندی شاعری سے اخذ کئے تھے اور جن کے حوالے سے ان کے احساس جمال کی ترتیب ہوئی تھی اردو غزل کے اسلوب کا پہلی بار حصہ بن رہے تھے (ترجیحات۔عتیق اللہ ص:۴۷)اس سلسلے میں مؤدبانہ عرض ہے کہ فراق کو ہندی سنسکرت شاعری کا کچھ علم نہیں تھا انہوں نے خود

صرف تلسی داس سے متاثر ہونے کی بات کہی ہے ظاہر ہے اگر ان کو رحیم اور بہاری جیسے شعرا کا مطالعہ کرنے کا موقعہ ملتا تو دوہے جیسے صنف اختصار کی خوبی ان کی غزل پر ضرور اثر ڈالتی۔فراق نے متعدد موقعوں پر ہندی کو دیہاتی اور گنوار لوگوں کی زبان بتایا ہے یہاں موقعہ نہیں ہے کہ اس بیان کی سرزنش کروں جو تمام زباں دانوں پر ایک بدنما داغ ہے لیکن یہ ضرور کہوں گا کہ کسی زبان کے بارے میں اگر تحقیر آمیز رویہ ہے تو شعوری یا لاشعوری طور پر اثرات قبول کرنے کا سوال ہی نہیں اٹھتا۔ایک شعر میں بھی ہندی کو نشانہ بنایا ہے ؎

گفتگو معشوق ہندی داں سے ہے سننے کی چیز
کہہ رہا ہے ناز سے کیسے کو کس، ایسے کو اس
فراقؔ

مجھے معلوم ہے کہ فراقؔ نے ہندی میں کچھ کتابیں بھی شائع کی تھیں لیکن یہ ہندی سے متاثر ہونے کا جواز نہیں ہوسکتا۔صداقت یہی ہے کہ وہ جذباتی طور پر ہندی کے مخالف تھے دراصل فراقؔ کے اشعار ان دعوؤں اور خوبیوں کی تائید نہیں کرتے جو اکثر فراقؔ خود یا ان کے ناقدین کرتے رہے ہیں۔اگر ناقدین فراق کی آواز میں آواز نہ ملاتے تو شاید فراق کو خود احتسابی اور خود تنقیدی کے لمحے میسر آتے۔لیکن افسوس یہ لمحۂ کم یاب آنہ سکا اسی وجہ سے فراق اپنے معمولی، کم تر اور کبھی کبھی بے معنی اشعار کو کبھی ہندو فلسفہ، کبھی مارکسی جدلیات وجودیات سے منسوب کرتے رہے۔ایک بہت ہی معمولی شعر ؎

حیات راز سکوں پا گئی اجل ٹھری
اجل میں تھوڑی سی لرزش ہوئی حیات ہوئی

کو فراق صاحب مارکسی جدلیات کی تائید میں پیش کیا کرتے تھے اس شعر کا دوسرا مصرعہ قطعی بے معنی ہے اگر چہ ممتاز حسین نے دبی آواز میں اختلاف کیا (مشرب کراچی ستمبر ۱۹۵۳ء) مگر بہت سے حمایتی (جلیل کریر اور حمایت علی شاعر) بھی مل گئے۔یہی وجوہات تھیں جنھوں نے فراق کی قوت انتخاب اور فہم شعری سلب کرلی تھی خلیل الرحمٰن اعظمی کا جملہ سب کو یاد ہی ہے۔جب اعظمی نے فراق کا انتخاب شائع کیا تو فراق نے حسب عادت فرمایا ''اگر میں انتخاب کرتا تو بہت بہتر ہوتا۔'' اعظمی کا جوابی جملہ یہ تھا کہ حضور اگر آپ میں قوت انتخاب ہوتی تو آپ طویل طویل غزلیں کیوں شائع کراتے۔ہمارے دور میں ہی فیض اور اصغر گونڈوی ایسے شعرا ہیں جن کا غزلیہ سرمایہ سو سے کم غزلوں پر مشتمل ہے لیکن بیسویں صدی کی اُردو غزل کا ذکر اصغرؔ اور فیضؔ کے ذکر کے بغیر ادھورا ہے۔فراقؔ کی طول کلامی نے ان کے تازہ کاری اور دلکش اسلوب والے اشعار، نئے احساس و تجربے کے اشعار کو ہزاروں تقلیدی، روایتی اور گھسے پٹے اشعار کی گرد میں دبا

دیا ہے۔اب وقت آ گیا ہے کہ فراق کے کلام کا معروضیت کے ساتھ مطالعہ کیا جائے۔ان کو یگانہ فانی کا ہم رتبہ قرار دینے کی ناکام کوششوں کی بجائے ان کی قدر و قیمت کا تعین کیا جانا چاہیے جو متاخرین پر ان کے اثرات دیکھتے ہوئے یقیناً اہم ہے۔ضروری نہیں کہ ہر شاعر یگانہ، حسرت یا فانی کا ہم سر ہو۔فراق ان میں سے کسی کے ہمسر نہیں ہیں یہاں تک جگر کے بھی نہیں۔جن کی رندی و سرمستی کی شاعری عوام میں بھی بے حد مقبول تھی فراق کی غزل حسرت و یگانہ کی غزل اور ناصر کاظمی احمد فراز و بشیر بدر کی غزل کے درمیان کی کڑی ہے یہی ان کی اہمیت ہے۔

فراق نے ایک جگہ یگانہ کی شاعری کو پینترے بازی کہا ہے ان کا مطلب کیا ہے یہ واضح نہیں ہے لیکن ان کی شاعری میں پینترے بازی کی بڑی دلچسپ مثال ہے جس کی طرف افغان اللہ نے توجہ دلائی ہے فراق نے جب اپنا مجموعہ ''روح کائنات'' شائع کیا وہ نظموں کا دور تھا اکثر شعرا نظم نگاری کی طرف مائل تھے چنانچہ فراق نے حسب عادت ان کی آواز میں آواز ملانے کی کوشش کرتے ہوئے اپنی بہت سی غزلوں کو کوئی عنوان دے کر'روح کائنات' میں شامل کر دیا۔یہ نظمیں شام عیادت، اے ساقی، ہم لوگ، کچھ غم دوراں، آنکھوں میں محبت کی کرن کھیل رہی ہے، جیسے نسیم لڑکھڑائے، سدا بہار ہے تو عشق، تو شراب جیسے چھلکتے چھلکتے رہ جائے، رنگ فسوں گری تو دیکھ، جو چوم چوم نہ لوں سب ادا سیاں تیری، میں ستاروں کے دل کی دھڑکن ہوں، کھلا ہوا ہے تری مسکراہٹوں کا چمن وغیرہ ہیں۔بعد میں جب نظم نگاری کو ذرا توقف ہوا اور غزلوں کو بہت اہمیت دی جانے لگی تو فراق نے ان تمام نظموں کو جن کی تعداد ایک درجن کے قریب ہے، پھر سے غزلوں کے سرمائے میں شامل کر لیا اور بعد کے مجموعہ غزل ''پچھلی رات'' میں یہ نظمیں بطور غزل شامل ہیں۔فراق کی داد خواہی اور شہرت جوئی کی عادت ان کے لئے خطرناک ثابت ہوئی۔اسی وجہ سے وہ اس طرح کی پینترے بازی پر مجبور ہوئے۔

# دنیائے طباعت کا گمشدہ کردار

○ غضنفر

اردو کی بیشتر کتابیں مصنف کی سنجیدگی ، ناشر کی نیک نیتی ،مواد و موضوع کی عمدگی ،اچھی لاگت نفیس کاغذ ،خوبصورت طباعت اور معقول تزئین کاری کے باوجود اچھی اور معیاری نہیں بن پاتیں۔اس لئے کہ اردو اشاعتی اداروں کے پاس وہ جادوئی کردار نہیں ہوتا جس کے تنتر منتر سے مسودے متناسب اور متوازی صورت اختیار کرتے ہیں۔منتشر خیالات متحد ہوتے ہیں بے ترتیبی ترتیب پاتی ہے۔جس کی پھونک سے تحریروں میں جان پڑتی ہے۔کتابیں بجتی ،سنورتی اور نکھرتی ہیں۔مستند،معتبر اور معیاری بنتی ہیں اوران کے حسن کا جادو سر چڑھ کر بولتا ہے۔

کتاب کا یہ وہ کردار ہے جو مصنف تو نہیں ہوتا مگر مصنف کے موضوع اور منشا تک رسائی ضرور رکھتا ہے بلکہ اپنی دور بین بصارت اور ساحرانہ بصیرت کی بدولت ایک قدم آگے بڑھ کر یہ بھی دیکھ لیتا ہے کہ مصنف کا موضوع تناسب اور توازن کے ساتھ پیش ہوا ہے یا نہیں؟ تفصیلات بے جا طوالت کی شکار تو نہیں ہوگئی ہیں۔اختصار کے چکر میں ضروری باتیں چھوٹ تو نہیں گئی ہیں؟ مصنف کا منشا متن کی دبازت کے نیچے کہیں دب تو نہیں گیا ہے؟ تصنیف کا مقصد انشا و اسلوب کی بھول بھلیوں میں کہیں گم تو نہیں ہوگیا ہے؟اس کی باریک بینی ایک نظر میں ان کھانچوں کو بھی دیکھ لیتی ہیں جو مصنف کی نگاہوں سے بچ رہ جاتے ہیں اور جن سے کتاب کا توازن بگڑ جاتا ہے اور حسن مجروح ہوجاتا ہے۔وہ کردار ان کمیوں اور کوتاہیوں کو صرف دیکھتا ہی نہیں بلکہ مصنف کی مدد سے انہیں دور کرنے کا جتن بھی کرتا ہے۔ان کی طرف مصنف کی توجہ اس خوش اسلوبی سے دلاتا ہے کہ اس کی گرفت مصنف پر گراں نہیں گزرتی اور مصنف بغیر کسی نفسیاتی الجھن اور احساس کا شکار ہوئے ان حصوں کی اصلاح کے لئے آمادہ ہوجاتا ہے۔

وہ کردار نقاد کبھی نہیں ہوتا لیکن ایسا زبردست تنقیدی شعور رکھتا ہے کہ کتاب کے آغاز سے لے کر

اختتام تک کے مراحل کو ایک اچھے اور سچے پارکھی کی طرح پرکھ لیتا ہے۔ وہ ایسا باذوق ہوتا ہے کہ شعر کا سقم اس کے سامنے خود بخود بول پڑتا ہے۔ بے وزن مصرعے اپنی بے وزنی یا کم ارکانی کا فوراً اقرار کر لیتا ہے اور وہ کردار اس قدر علم رکھتا ہے کہ عبارت پر نظر پڑتے ہی حقائق کی غلطیاں اپنی آنکھیں کھول دیتی ہیں۔ معلومات کی کمیاں اپنا سچ اگل دیتی ہیں وہ اس درجہ باریک ہوتا ہے کہ زبان وقواعد کی معمولی سے معمولی غلطی بھی اس کی آنکھوں میں آجاتی ہے۔ اور اس طرح اس کا تنقیدی شعور مناسب اور موزوں ترین تسلیم کر کے کتاب کو غلطیوں کمیوں اور بے اعتدالیوں سے بچا لیتا ہے۔

وہ ایک باخبر اور ہمہ داں کردار ہے جو موضوع کے متعلقات کے ساتھ ساتھ ؟؟؟ تحریر، رسم الخط، اصول املا، رموز اوقاف مخففات وعلامات اور تدوین وترتیب کے دیگر امور سے بھی واقف ہوتا ہے۔ وہ ایک ایسا مہم جو کردار ہے جو راہ کی مشکلوں، مصیبتوں اور صعوبتوں کی پرواہ کئے بغیر مسودے کو مسائل کے گھیرے سے نکال کر نشر واشاعت کی کھلی فضا میں پہنچانے کا کام کرتا ہے۔ وہ ایک ایسا میکانک ہوتا ہے جسے مسودے کی گاڑی کے بگڑے ہوئے ایک ایک کل پرزے کو ٹھیک کرنا اور انہیں ان کی جگہ پر کسنا آتا ہے۔ اسی لئے وہ عنوان ہندی، پیراہندی اور ابواب ہندی سے لے کر تجزیہ کاری حوالہ نگاری، اشاریہ سازی، ببلوگرافی، طباعتی واشاعتی سرگرمی سبھی پر ناقدانہ نظر ڈالتا ہے اور جہاں بھی کوئی خامی یا خرابی نظر آتی ہے اسے گرفت میں لے کر درست کر دیتا ہے اور ایسا وہ اس لئے کر پاتا ہے کہ وہ ایک ایک کی حقیقت اور ماہئیت سے پوری طرح واقف ہوتا ہے۔ وہ یہ جانتا ہے کہ عنوان، پیراگراف اور باب یہ تینوں ایسے دروازے ہیں جو قاری کو کتاب کے اندر تک داخل ہونے اس کے تمام گوشوں تک پہنچنے اور اس کے مکینوں سے متعارف ہونے میں راہ نمائی کا کام کرتے ہیں۔ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ صحیح رہنمائی کے لئے ان تینوں دروں کو کیسا ہونا چاہئے؟ اسے یہ معلوم ہے کہ عنوان اگر نمایاں، واضح، پرکشش، مختصر اور موضوع کے مطابق ہے تو کتاب پوری طرح کھل جاتی ہے اور اگر مبہم، مجرد، غیر واضح اور موضوع سے ہم آہنگ نہیں ہے تو کتاب کے بہت سے باب بند رہ جاتے ہیں۔ بہت سے دریچے بے کھلے رہ جاتے ہیں۔ اسے پتا ہے کہ ایک باب کے ایک ایک خیال اور ایک خیال کے ایک ایک پہلو اور ایک ایک نکتے کو واضح کرنے اور انہیں ایک دوسرے سے ممتاز ومنفرد دکھانے کے لئے پیرا بندی کی ضرورت پڑتی ہے۔ اور پیرابندی کا کمال یہ ہے کہ پیراگراف ایک دوسرے سے جدا ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے جڑے رہیں۔ ساتھ ہی مرکزی خیال کے دھاگے سے بندھے رہیں تاکہ مضبوطی اور بھرپور معنویت کے ساتھ مرکزی خیال کا سرا آگے بڑھ سکے۔

پیرابندی کی طرح وہ ابواب بندی کے ہنر سے بھی واقف ہوتا ہے اور یہ جانتا ہے کہ جس طرح

پیراگراف باب کی اکائی ہے اسی طرح باب کتاب کی اکائی ہے۔ پیراگراف میں یہ کام پیراگراف انجام دیتے ہیں ابواب بندی میں بھی وہی ہنر مندی کام آتی ہے جو پیرابندی میں استعمال ہوتی ہے البتہ یہاں عنوان کے تقاضے کے مطابق تمام کوائف کا احاطہ کرنا ضروری ہوتا ہے اور اس فن کاری کا اہتمام بھی جس سے شوق بے قرار اور پھر اور پھر سی کی کیفیت سے دوچار ہوتا ہے تاکہ باب کے آخر میں ایک تشنگی باقی رہ جائے جو قاری کے دل ودماغ میں تجسس ابھار سکے اور وہ تجسس اسے اگلے باب تک پہنچا سکے۔

وہ جانتا ہے کہ رسمِ خط کی باریکیاں کیا ہوتی ہیں؟ کہاں حروف ٹوٹ کر جڑتے ہیں اور کہا بغیر ٹوٹے ملتے ہیں۔ بمباری میں ب کی دونوں شکلیں ایک دوسرے سے مختلف کیوں ہیں؟ باداور بدلیس میں دکی شکل الگ الگ کیوں بنائی جاتی ہے؟ کس کس لفظ کا املا آج چلن میں ہے اور کس کس کا چلن سے باہر ہوگیا ہے۔ (اور اب ان کی شکل وصورت کیسی دکھائی دیتی ہے) مثلاً اسے معلوم ہے کہ درد، دوا اور دارو میں حروف نہیں ٹوٹتے۔ ان کے برعکس بیمار، علاج اور شفا میں حروف شکستہ ہوجاتے ہیں۔ (غنڈا، غٹا غٹ اور فٹا فٹ کا املا آج بھی رائج ہے جبکہ یہ تینوں انڈین (ہندوستانی) الفاظ ہیں اس لئے کہ ان میں معکوسی آوازیں ٹ اور ڈ شامل ہیں اور اصولاً ان میں غ اور ف کے بجائے گ اور پھ کا استعمال ہونا چاہئے جبکہ اسی اصول کے تحت اِڈا، باڑا، رکھاؤ کو مخفی کے بجائے اسے لکھنے کی سفارش کی گئی ہے۔ اور اس پر عمل بھی ہو رہا ہے) لیے، دیے، کیسے وغیرہ ہمزہ کے بغیر لکھے جانے لگے ہیں اور چائے، گائے، بھاؤ، تاؤ اور مائل، مسائل جیسے الفاظ ہمزہ سے لکھے جارہے ہیں۔ اسے معلوم ہے کہ سَن، سِن، سُن، رَو، رِو، رُو اور بیل بیَل، بیِل میں فرق کرنے کے لئے کیا کیا جاتا ہے؟ کہاں کون سے اعراب وعلامات لگائے جاتے ہیں؟ اسے یہ بھی معلوم ہے کہ۔

بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغ محفل

میں کہاں اور کیوں اضافت کے زیر کا استعمال ہوگا، کہاں ہمزہ کی علامت لگے گی، اور کس جگہ علامت ہائے ہوز بنائی جائے گی؟

رسم خط اور املا کی باریکیوں کے ساتھ ساتھ اسے اس راز کا بھی علم ہے کہ تحریر میں وقوف کے رموز کیا ہیں؟ ان کے ہونے سے کیا ہوتا ہے اور نہیں ہونے سے کیا ہوجاتا ہے؟ جب وہ ہوتے ہیں۔ تو تحریر میں کیسے روانی اور آسانی پیدا ہوجاتی ہے؟ ناسمجھی اور غلط فہمی کیسی چٹکیوں میں دور ہوجاتی ہے؟ اور جب وہ نہیں ہوتے ہیں تو کیسے سب کچھ گڈمڈ ہوجاتا ہے۔ عبارت میں تال میل پیدا ہوجاتا ہے۔ جملے الجھ جاتے ہیں۔ پڑھنے والوں کی الجھنیں بڑھ جاتی ہیں۔ لکھنے والا بعض وقت پریشانیوں میں پڑ جاتا ہے اور چھاپنے والا بھی کبھی کبھی قانون کے شکنجے میں آجاتا ہے۔

وہ کردار جس کا یہاں ذکر ہورہا ہے ایسی صورت حال میں نجات دہندہ کا کام کرتا ہے اور قاری، مصنف اور ناشرتینوں کو مصیبتوں سے چھٹکارادلاتا ہے اس لئے کہ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ تحریر میں:

سکتہ، کہاں روکتا ہے؟

وقفہ، کہاٹھہراتا ہے؟

ختمہ — کس جگہ پہنچاتا ہے؟

رابطہ؛ کسے اور کس طرح جوڑتا ہے؟

سوالیہ؟ کسے پکارتا ہے؟

ندائیہ! کیسے بولتا ہے؟

فجائیہ! کا اظہار کب اور کس طرح ہوتا ہے؟

واوین'' '' کہااور کس کو بند کرتے ہیں؟

قوسین ( ) کیسے اور کہاں لگاتے ہیں؟

مثلاً اسے پتا ہے کہ آنا،تو خفا آنا، جانا،تو رلا جانا۔

جو کرے گا،سو پائے گا؟ جو بوئے گا سو کاٹے گا

میں کہاں سکتہ استعمال ہوگا؟ کہاوقفہ لگے گااور کس جگہ ختمہ کا نشان لگایا جائے گا؟

(اسی طرح اسے یہ بھی علم ہے کہ اس عبارت میں:

سرسید خود تہذیب الاخلاق میں لکھتے ہیں:

> ''جہاں تک ہم سے ہوسکا ہم نے اردو زبان کے علم و ادب کی ترقی میں اپنے ان ناچیز پرچوں کے ذریعے کوشش کی۔ مضمون کی ادائیگی کا ایک سیدھااور صاف طریقہ اختیار کیا۔''

میں کہاں کون سانشان لگےاور اس کی منطق کیا ہوگی؟)

رموز اوقاف کے علاوہ وہ ان مخففات سے بھی متعارف ہوتا ہے جو زیادہ کو مختصر کر کے لکھنے کے ہنر کا حسن دکھاتے ہیں جن سے تحریر میں ایجاز و اختصار کا وصف تو پیدا ہوتا ہے ادب و احترام کے آداب بھی آتے ہیں۔ اور مختلف طرح کے ناموں اور شخصیتوں کے درجات کا امتیاز بھی واضح ہوتا ہے۔ مثلاً وہ یہ جانتا ہے کہ یونین پبلک سروس سنٹر اینڈ ٹریننگ کو یو، پی ، ایس، سی لکھ کر وقت ، جگہ اور لاگت تینوں کی بچت کرتے ہیں۔ محترم ناموں کے ساتھ جو تعلیمی کلمات استعمال ہوتے ہیں انہیں پورا نہ لکھ کر ان کے مخففات کا نشان بناتے

ہیں۔ مثلاً محمدؐ کے ساتھ صلی اللہ وعلیہ وسلم کی جگہ اس کلمہ کا مخففؐ اور صحابہ کے ناموں کے ساتھ رضی اللہ عنہ یا عنہا کے بجائے مخففؓ لکھا جاتا ہے۔

وہ کردار اس حقیقت سے بھی باخبر ہوتا ہے کہ کتابیں محض مصنف کے اپنے خیالات وتجربات سے مکمل نہیں ہوتیں۔ صرف اس کے اپنے بیانات انہیں معتبر اور مستند نہیں بناتے اور وہ صرف املا وعلامات کی درستگی سے بغیر نہیں بن پاتے بلکہ انہیں تکمیلات تک پہنچانے میں دوسروں کے بیانات واقوال بھی اہم رول ادا کرتے ہیں۔ انہیں اعتبار بخشتے ہیں۔ اسناد کا درجہ عطا کرتے ہیں۔ اور ان کتابوں کی افہام وتفہیم اور تحسین وتقویم میں متن کے علاوہ کچھ دوسری وضاحتیں بھی معاونت کرتی ہیں جس میں حاشیوں پر درج کیا جاتا ہے چنانچہ وہ حواشی اور حوالوں پر بھی نظر رکھتا ہے کہ ان میں وہ چابیاں رکھی جاتی ہیں جن سے پیش نظر افکار وخیالات کے خزانے کا قفل آسانی سے کھل جاتا ہے اور ان کی مدد سے فکر ونظر کے کچھ دوسرے گنجہائے گراں مایہ بھی ہاتھ لگ جاتے ہیں۔ اس لئے وہ ان کے ایک ایک اندراج پر نظریں جمائے رکھتا ہے اور اس بات کی پوری طرح تسلی کرتا ہے کہ تمام ضروری اندراج موجود ہیں اور وہ بنیادی ماٰخذ تک رسائی کے لئے کافی ہیں۔ اس جانب وہ اس لئے بھی زیادہ متوجہ ہوتا ہے کہ وہ یہ جانتا ہے کہ اخلاقی اور قانونی دونوں اعتبار سے یہ ضروری ہے کہ مصنف اپنے ماٰخذ کی صحیح نشاندہی کرے۔ خصوصاً اس وقت جب وہ براہ راست کسی ماٰخذ کا حوالہ دے رہا ہو اور اگر مصنف کے اندراج میں کسی قسم کی کوئی غلطی رہ گئی ہے تو اس کردار کا یہ فرض ہے کہ وہ اسے درست کرانے کا جتن کرے۔

وہ یہ بھی جانتا ہے کہ حواشی کا مواد متن کے مواد کا درجہ رکھتا ہے اس لئے اسے حاشیوں پر درج کیا جاتا ہے۔ حاشیوں پر درج یہ مواد متن میں موجود ان نکات واصطلاحات وغیرہ کی وضاحت ہے۔ جس کے بغیر متن کی تفہیم آسان نہیں مگر یہ وضاحت متن کے اندر ممکن نہیں کہ ایسا کرنے سے متن بے ربطی اور گنجلک پن کا شکار ہوسکتا ہے۔ بیان کی روانی رک سکتی ہے۔ حواشی کے اندراج کے طریقوں کا بھی اسے علم ہے کہ کچھ کتابوں میں حواشی کا اندراج صفحہ کے چاروں طرف چھوڑے گئے حاشیوں پر ہوتا ہے۔ کچھ میں صفحے کے نچلے حاشیے پر بعض تصانیف میں ہر ایک باب کے بعد اور بعض میں کتاب کے آخر میں اور اسے یہ بھی معلوم ہے کہ اس میں کون سا بہتر طریقہ ہے۔ وہ اس بات سے بھی واقف ہے کہ ماٰخذ مصنف کو سمجھتے ہیں اور حوالوں کے اندراج میں یہ طریقہ اپناتے ہیں:

مصنف، تصنیف، جلد، اڈیشن، ناشر، جائے اشاعت، سن اشاعت، صفحہ۔ مثلاً کسی کتاب میں شبلی نعمانی کے شعرالعجم سے کوئی حوالہ آگیا ہے تو اس کا اندراج یوں کرتے ہیں۔

شبلی نعمانی، شعرالعجم، جلد چہارم، پہلا اڈیشن، مطبوعہ معارف پریس اعظم گڑھ، 1951 ص 2

اور کچھ لوگ تصنیف کو بنیادی ماٰخذ قرار دیتے ہیں اور حوالوں کا اندراج یوں کرتے ہیں۔

شعرالعجم ،جلد چہارم، پہلا ایڈیشن، شبلی نعمانی، مطبوعہ معارف پریس اعظم گڑھ، 1951، ص2

مگر وہ سمجھتا ہے کہ اصل یا بنیادی مآخذ مصنف ہوتا ہے، تصنیف نہیں، اس لئے کہ مصنف ہی اس کتاب کی تخلیق یا تصنیف کا سبب ہوتا ہے اوراس میں پیش کئے جانے والے مواد و موضوع کا ذمے دار بھی چونکہ شعرالعجم میں فراہم کی جانے والی معلومات کا اصل مآخذ مصنف ہے اس لئے مآخذ میں شبلی کا اندراج ہونا چاہئے، اس لیے بھی کہ یہ عین ممکن ہے کہ ایسے ہی خیالات جواس کتاب میں مصنف نے پیش کئے ہیں اپنی کسی اور تصنیف یا تحریر میں بیان کئے ہوں جیسا کی شعروشاعری کی اہمیت اور ماہیت کے بارے میں جو باتیں شعرالعجم میں بیان کی ہیں وہی باتیں موازنہ انیس ودبیر میں بھی لکھی ہیں۔ اس صورت میں بنیادی وسیلہ مصنف ہی کا ہے۔

اس کردار کو یہ بھی معلوم ہے کہ حوالے کو مختصر ہونا چاہئے تا کہ غیر ضروری تفصیلات سے بچا جا سکے اور بہت کم جگہ میں زیادہ اندراج ہو سکے۔ حوالے کو صرف بنیادی تفصیلات تک محدود رہنا چاہئے۔ مولانا ،مولوی، ڈاکٹر، حکیم وغیرہ اصل نام کا حصہ نہیں ہوتے اس لئے انہیں حوالہ دیتے وقت چھوڑ دینا چاہئے۔

کتاب کی حیثیت اگر تصنیف کے بجائے ترتیب یا ترجمے کی ہے تو اس صورت میں بنیادی حوالہ مصنف کا دیا جائے گا یا مرتب کا یا دونوں کا؟

کسی ایسی کتاب کو استفادے میں لایا جارہا ہے جس کو ایک سے زیادہ مصنفین نے لکھا ہے یا مرتب کیا ہے تو حوالہ میں کیا سبھی ناموں کا اندراج ہوگا یا کچھ اولین ناموں کا؟

تصنیف یا ترتیب میں کسی رسالے، یا جریدے میں چھپے کسی مضمون سے استفادہ کیا جارہا ہے تو اس کا حوالہ کس طرح دیا جائے گا اور گمنام مصنف کے سلسلے میں کیا کیا جائے گا؟ ان تمام باتوں سے بھی وہ کردار واقف ہوتا ہے اور انہیں کی روشنی میں اپنا کردار نبھاتا ہے۔

وہ کردار اشاریہ ساز تو نہیں ہوتا مگر وہ یہ جانتا ہے کہ کسی کتاب کے معنی ومفہوم تک رسائی کے لئے جو امور قارئین کی رہنمائی کرتے ہیں ان میں اشاریہ بھی ایک ہے۔ اشاریہ وہ قطب نما ہے جو ہر ایک قاری کو اس کے اپنے قبلے تک پہنچاتا ہے۔ اس کی موجودگی میں قاری کو اپنے قبلے کی تلاش میں ادھر ادھر بھٹکنا نہیں پڑتا۔ یعنی اشاریہ دنیائے تصنیف کا وہ حصہ ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ کسی کتاب میں کہاں کیا درج ہے؟ کون سا مضمون کہاں بیان ہوا ہے؟ کون سی بات کہاں لکھی گئی ہے؟ کون سا مقام کہاں آیا ہے؟ کس شخص کا تذکرہ کہاں ہوا ہے؟ کس کردار نے کہاں کیا اپنا رول ادا کیا ہے؟ کون سی اصطلاح کہاں لکھی ہے؟ کون سا نکتہ کہاں واضح ہوا ہے؟ گویا اشاریے میں تمام اشارے موجود ہوتے ہیں۔ کتاب کے آخر میں کتاب سے پہلے ایک طویل فہرست ہوتی ہے جس میں بہ اعتبار حروف تہجی کتاب کے تمام اہم مندرجات مشمولات درج ہوتے ہیں

اور ہر ایک کے سامنے صفحہ نمبر دیا گیا ہوتا ہے۔ جن پر ان اشاروں، کی تفصیل موجود ہوتی ہے۔

اشاریہ اس لئے بھی ضروری ہوتا ہے کہ بعض اوقات قاری ایک کتاب میں صرف ایک مضمون یا کسی خاص موضوع کے بارے میں جاننا چاہتا ہے۔ ایسی صورت میں وہ اشاریے میں درج متعلق صفحات کی مدد سے مطلوبہ مضمون یا موضوع سے متعلق اندراجات آسانی سے ملاحظہ کر سکتا ہے۔ اس کے لئے پوری کتاب پڑھنے یا چھان بین کرنے کی زحمت نہیں اٹھانا پڑتی۔ گویا اشاریہ ٹیلی ویژن کے رموٹ کی طرح ہوتا ہے جس پر مختلف نوعیت کے پروگراموں سے متعلق مخصوص چینلوں کے بٹن سے ہوتے ہیں۔ جس ناظر کو جس نوعیت کے پروگرام دیکھنا ہوتا ہے وہ اس مخصوص بٹن کو دباتا ہے اور اس کا مطلوبہ پروگرام آسانی سے اس کے سامنے آجاتا ہے۔

وہ کردار یہ بھی جانتا ہے کہ اشاریے میں صفحوں کے نمبروں کا اندراج احتیاط کا تقاضا کرتا ہے۔ اس لئے کہ یہ تمام شیشہ گری کی طرح نازک ہوتا ہے۔ ذرا سی بداحتیاطی سے کام بگڑ سکتا ہے۔ دو نمبروں کے درمیان سکتہ (،) اور خمہ (–) کے نشان کے فرق سے مطلب کچھ کا کچھ ہو سکتا ہے۔ کبھی کسی مضمون یا موضوع کے حوالے کے لئے دو صفحوں مثلاً ایک اور تین دونوں کا مطالعہ کرنا ہے اور اگر ان نمبروں کے بیچ خمے کا نشان ہے تو اس کا مفہوم یہ ہوگا کہ اس مضمون کا ذکر صفحہ ایک سے تین تک جاری ہے اور تینوں صفحوں کا پڑھنا ضروری ہے۔ لہٰذا احتیاط سے کام نہیں لیا گیا تو خضر کی موجودگی میں بھی منزل کو پانا دشوار ہو سکتا ہے۔

اشاریے کے ساتھ ساتھ وہ ببلوگرافی یعنی کتابیات کے فن سے بھی واقف ہوتا ہے اور یہ جانتا ہے کہ ایک اچھی، معیاری اور مستند کتاب کے لئے ضروری ہے کہ اس تصنیف میں جن مآخذات سے استفادہ کیا گیا ہے اور جو حوالے دیے گئے ہیں ان کی تفصیل بھی دی جائے تاکہ قارئین اس کتاب کی قدر و قیمت سے اچھی طرح واقف ہو سکیں اور اگر مآخذ کو دیکھنا چاہیں اور حقائق کو پرکھنا چاہیں یا مزید معلومات حاصل کرنا چاہیں تو ان کی رہنمائی ہو سکے (اچھے مصنفین اس بات کا پورا خیال رکھتے ہیں اور اپنی کتاب کے آخر میں اپنے مآخذ اور حوالوں کی تفصیلی فہرست ضرور شامل کرتے ہیں اور اس بات کی کوشش کرتے ہیں کہ ہر وہ بات درج ہو جائے جس کا ہونا مآخذ تک رسائی کے لئے ضروری ہے) عام طور پر کتابیات کی ترتیب حروف تہجی کے اعتبار سے کی جاتی ہے۔ اور وہ امور بھی شامل کئے جاتے ہیں جو حوالے اور حواشی میں رہ جاتے ہیں۔ رسائل اور جرائد کی ببلوگرافی میں دیگر اندراجات کے ساتھ رسالہ کی نوعیت یعنی وہ ماہ نامہ ہے یا دو ماہی، سہ ماہی، یا ششماہی، تاریخ اشاعت، شمارہ نمبر، جلد نمبر اگر اخبار ہے تو کالم اور پیرگراف نمبر بھی درج کئے جاتے ہیں۔

وہ کردار کاتب یا کمپوزر تو نہیں ہوتا مگر فن کتابت اور کمپوزنگ کے تمام مرحلوں، گروں، باریکیوں اور خطوں کے نمونوں سے واقف ہوتا ہے، وہ جانتا ہے کہ فن کتابت خیالات وہ تجربات کی ترسیل کی تحریری صورت کا

بہتر، موثر اور خوبصورت وسیلہ ہوتا ہے۔ اس کا تعلق جمالیاتی اور فنی خوبیوں سے بھی ہوتا ہے اور طلبا اور عام لوگوں کے روزمرہ کے خط وکتابت کے معیار کو بہتر بنانے سے بھی اس کا فنی اور جمالیاتی کمال یہ ہے کہ حروف میں پھول کھل جاتے ہیں۔ لکیروں سے نگار خانہ بن جاتا ہے۔ خانے سے خطوں کے مرقعے ابھر آتے ہیں۔ کشادہ کاغذ پر خوش رنگ پرندے اتر آتے ہیں۔ لفظ تصویروں میں ڈھل جاتے ہیں۔ اشعار بولنے لگتے ہیں۔ اور اس کی افادی ہنرمندی یہ ہے کہ مصنفوں کی ٹیڑھی میڑھی تحریریں بھی سیدھی، ہوجاتی ہیں۔ خراب لکھاوٹ بھی اچھی بن جاتی ہے۔ بیان سنور جاتا ہے۔ خیال نکھر آتا ہے۔ خط وکتابت کا معیار بہتر اور پر کشش ہوجاتا ہے۔ کتابت کئی خطوں میں کی جاتی ہے۔ نسخ اور نستعلیق زیادہ مقبول ہیں۔ نستعلیق بہتر خط ہے اس لئے کہ اس کا پڑھنا آسان ہوتا ہے۔ نظر کو پڑھنے میں دقت محسوس نہیں ہوتی۔ یہ آنکھو کو بھلا بھی لگتا ہے۔

وہ یہ بھی جانتا ہے کہ متن میں کہاں جلی حروف میں کتابت کی جاتی ہے اور کہاں باریک قلم کا استعمال ہوتا ہے۔ ایک صفحے میں کتنی سطریں لکھی جاتی ہے؟ صفحوں کی سیٹنگ کس طرح ہوتی ہے اور ان پر نمبر کس طرح درج کئے جاتے ہیں؟ کتابت کے جدید استعمال سے بھی وہ واقف ہوجاتا ہے۔

وہ آرٹسٹ بھی نہیں ہوتا مگر کتاب کے آرٹ، خطاطی کے فن اور رنگوں کے ہنر سے اچھی طرح آشنا ہوتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ کسی کتاب کا سرورق کیسا ہونا چاہئے؟ اس کو معلوم ہے کہ تخلیقی کتابیں مصورانہ سرورق کا تقاضہ کرتی ہیں اور علمی وتحقیقی تصانیف سادگی پسند کرتی ہیں۔ وہ رنگوں کے مزاج کو بھی پہنچانتا ہے اور یہ بھی جانتا ہے کہ کون سا رنگ کس موضوع پر پھبتا ہے اور کون سا رنگ کس مواد سے میل نہیں کھاتا؟ اسے رنگوں کے Combination کا پتا ہوتا ہے۔ کسی تصویر کے لئے کون کون سے رنگ ضروری ہوتے ہیں؟ کس رنگ کو کہاں گہرا اور کہاں ہلکا ہونا چاہئے وہ یہ جانتا ہے اور وہ اس حقیقت سے بھی واقف ہوتا ہے کہ رنگ صرف سرورق، عنوان، کتاب کے مشمولات اور مصنف کے خیالات کو ہی روشن نہیں کرتے بلکہ قاری کے دل ودماغ میں بھی نور بھرتے ہیں۔

ہمارا کردار اندرونی سرورق پر بھی نظر رکھتا ہے اور یہ دیکھتا ہے کہ کوائف نامہ ضروی معلومات پر مشتمل ہے یا نہیں؟ یعنی اس پر حقوق کتاب، کتاب کا نام، مصنف کا نام، سال اشاعت، تعداد، اڈیشن، مطبع، کاتب یا کمپوزر تزئین کا مقام اشاعت تقسیم کار وغیرہ درج ہیں یا نہیں اور کوئی اندراج رہ جاتا ہے تو اسے وہ مسودے میں درج کرادیتا ہے۔

جس کردار کا اب تک ذکر ہوا، آپ نے اندازہ لگایا ہوگا کہ وہ ایک غیر معمولی کردار ہے، وہ غیر معمولی اس لئے ہے کہ اس کی شخصیت کشادہ ذہنی۔ حساس دلی، اعلیٰ ذوقی، خوش فکری، میانہ روی، توازن پسندی

، مستقل مزاجی، سلیقہ مندی، بردباری، نکتہ سنجی، دقیقہ رسی، باریک بینی، تبحر علمی، بلند حوصلگی، روشن بینائی، تنقیدی بصیرت اور بالیدہ شعور سے تعمیر ہوئی ہے۔ وہ اپنے انہیں اوصاف وعناصر والی شخصیت کے ساتھ میدان نشرو اشاعت میں اترتا ہے اور کتابوں کو ان کی اشاعت سے قبل کئی کئی انداز سے پڑھتا ہے کبھی وہ ان پر مفکرانہ نگاہ ڈالتا ہے، کبھی انہیں معلمانہ نظر سے دیکھتا ہے، کبھی مصورانہ انداز سے ان کا جائزہ لیتا ہے اور کبھی تاجرانہ نقطۂ نظر سے اس کا مطالعہ کرتا ہے۔ کبھی وہ ایک عام قاری کا انداز اپناتا ہے۔ بلکہ شروع اسی سے کرتا ہے اور اس دوران اسے جہاں جہاں بیان میں ابہام گنجلک پن، ناتمامی اور تشنگی کا احساس ہوتا ہے اور عبارت میں کھانچا غیر ضروری تفصیل، بے جا اختصار، تسلسل اور ربط کا فقدان نظر آتا ہے اور بات غیر موثر لگتی ہے، انہیں نوٹ کر کے مصنف کے پاس لے جاتا ہے۔ اور ایک دوستانہ ماحول میں اپنے نوٹس کی روشنی میں مذکورہ حصوں کے متعلق اپنے نقطۂ نظر کو سلیقے سے واضح کرتا ہے۔ اور ایسا خوبصورت اور خوش گوار انداز اختیار کرتا ہے کہ مصنف یہ نہ محسوس کرے کہ اس کی علمیت کو چیلنج کیا جا رہا ہے اور اس کی کمیوں کی گرفت کی جا رہی ہے؟ مصنف کے پاس سے اصلاح پا کر مسودہ دوبارہ اس کے پاس آتا ہے تو اسے پڑھتے وقت ان تمام باتوں کو مد نظر رکھتا ہے جو اس کے فرائض میں شامل ہیں۔ اس دوران وہ ضروری اصلاح کرتا ہے رموز اوقاف اور صحت املا کا خیال رکھتا ہے اور اس بات پر خاص طور سے دھیان دیتا ہے کہ ابتدا سے آخر تک املا میں یکساں روی ہو۔ وہ یہ بھی طے کرتا ہے کہ کس معنوی حصے کو مزید معنی خیز اور موثر بنانے کے لئے گراف، چارٹ یا تصویر کا شامل کیا جانا ضروری ہے۔ اسی دوران میں ان حصوں اور باتوں پر بھی نشان لگاتا ہے جن میں درج بیانات کھٹکتے ہوں۔ وہ ان کی جانچ پڑتال کے لئے اگر ضروری محسوس کرتا ہے تو حوالوں کی طرف رجوع کرتا ہے اور ضروری اصلاح کرتا ہے۔ اس سلسلے میں ضرورت محسوس ہونے پر مصنف سے بھی رابطہ قائم کرتا ہے۔ اس طرح اصلاح اور درستگی کے بعد مسودے کو دوبارہ صاف صاف لکھا جاتا ہے۔ مسودہ جب صاف اور درست ہو کر اس کے پاس آجاتا ہے تو اس پر ایک مرتبہ پھر باریکی سے نظر ڈالتا ہے جہاں کہیں کوئی لفظ، اعراب، علامت، رموز اوقاف درست کرنے ہوں، درست کر دیتا ہے، عنوان کے خط یا سرورق کے ڈیزائن کے متعلق کوئی ترمیم یا اضافے کی ضرورت محسوس کرتا ہے تو اس کی ہدایت کے ساتھ مسودے کو فائنل صورت دے کر طباعت کے لئے پریس کے پاس بھیج دیتا ہے۔

اس طرح یہ کردار طباعت واشاعت کی دنیا کا ایک طویل سفر طے کرتا ہے۔ اگر اس کے سفر کی روداد کو سمیٹ کر بیان کیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ مسودے کو تراش خراش اس طرح کرتا ہے کہ مصنف نے جو کچھ کہا، بغیر کسی رکاوٹ کے ہو بہو قاری تک پہنچ سکے۔ قاری کتاب کو دلچسپی سے پڑھ سکے۔ اس سے علم اور حظ حاصل کر سکے۔

ابواب کی تقسیم سے لے کر پیراگراف کی ترتیب تک تسلسل قائم کرتا ہے۔

غیر ضروری تکرار وطوالت کو حذف کرتا ہے۔

بے جا اختصار کو متوازی کرتا ہے۔

دقیق، گنجلک اور مبہم بیانات کو سہل اور قابل فہم بناتا ہے۔

روانی کو روکنے اور ذہن کو جھٹکا دینے والے کھانچوں کو ختم کرتا ہے۔

قاری کی توجہ کو بھٹکانے یا متاثر کرنے والے عناصر کو دور کرتا ہے۔

قاری کے لئے سہولتوں کی صورتیں اور دلچسپی کے وسیلے پیدا کرتا ہے اور اس امر کو یقینی بناتا ہے کہ کتاب میں دی گئی معلومات صحیح اور مستند ہیں اور درج کئے گئے حوالے درست ہیں اور اس سلسلے میں اصل یا بنیادی مآخذ سے رجوع کیا گیا ہے۔

آپ سوچ رہے ہوں گے کہ کتاب کی دنیا کا یہ کون سا کردار ہے جو اتنی ساری معلومات رکھتا ہے اتنے سارے کام کرتا ہے اور اس قدر اہم ہوتے ہوئے بھی ہمارے اشاعتی اداروں سے غائب ہے۔ ہمارے یہاں سے یہ کردار غائب ضرور ہے مگر دوسری زبانوں کے اداروں میں یہ اس طرح براجمان ہے جیسے کہ یہی سب کچھ ہے۔ وہاں اسے ہاتھوں ہاتھ لیا جاتا ہے۔ اس کے نازنخرے اٹھائے جاتے ہیں۔ اسے بڑی بڑی قیمتیں دی جاتی ہیں مگر افسوس کہ ہمارے یہاں اس کی کوئی قدر و قیمت نہیں۔ کوئی اہمیت نہیں حالانکہ ہمیں یہ اگر مل جائے تو ہماری کتابوں کی بھی کایا پلٹ سکتی ہے۔ ہماری کتابیں جو انتشار، بے ترتیبی، بے ضابطگی، بد ہیئتی، بدرنگی، پھوہڑپن، بے توجہی، غیر سنجیدگی اور طرح طرح کی غلطیوں اور خامیوں کی شکار رہتی ہیں سب سے نجات پاسکتی ہیں۔ ہماری تصانیف بھی مفید، کارآمد، معیاری، معتبر، خوبصورت اور جاذب نظر بن سکتی ہیں اور ہم بہت سی غلط فہمیوں، الجھنوں، پریشانیوں اور مصیبتوں سے بچ سکتے ہیں یہ کردار جہاں رہتا ہے وہاں اسے اڈیٹر کہا جاتا ہے۔ ہمارے یہاں یہ آجائے تو اسے مدیر یا تدوین کار کہا جائے گا یا ممکن ہے اس کا ہم کوئی اور مناسب اور موزوں نام رکھ لیں۔ مانا یہ مدیر مہنگا ہے مگر جس مہم جوئی پر یہ نکلتا ہے اور جس طرح کے معرکے سر کرتا ہے اور کتابوں کے خالق، ناشر اور قاری تینوں کو جن مشکلوں اور مصیبتوں سے نجات دلاتا ہے ان سب کے عوض کچھ زیادہ دام دے کر اسے اپنے پاس رکھنا کوئی زیادہ مہنگا سودا نہیں ہے۔

اگر ہم اس کردار یعنی مدیر یا تدوین کار کی قدر و قیمت کو پہچاننے میں کامیاب ہوجاتے ہیں اور اسے تلاش کر کے اپنے گھر میرا مطلب ہے اپنے اشاعتی اداروں میں بھی لے آتے ہیں تو سمجھئے کہ اس سیمنار کی یہ ایک بڑی کامیابی ہوگی۔ اور شاید اسے اس سیمنار کا ماحصل بھی سمجھا جائے گا۔

# وزیر آغا اور امتزاجی تنقید فکری: مغالطے اور سرقے

○ عمران شاہد بھنڈر

پاکستان میں بورژوا اور پیٹی بورژوا 'نقادوں' نے اپنے الٰہیاتی رجحان اور 'انفرادیت' کی تسکین کے لیے مغرب سے تیار شدہ تنقیدی نمونے اس انداز میں درآمد کیے ہیں کہ اس سے اپنے سماج کی تفہیم کا عمل مبہم اور گنجلک ہوتا جا رہا ہے۔ بورژوا 'نقادوں' کو اس بات سے کبھی دلچسپی نہیں رہی کہ مغربی علمی تھیوریوں کے ظہور اور ارتقا کی وجوہات کو تلاش کرنا بہتر تجزیات کی ضرورت کے تحت، لازمی ہے۔ نہ ہی انھیں یہ جاننے میں دلچسپی ہے کہ جب مغربی معاشروں میں فلسفیانہ و تنقیدی تاریخ کا جائزہ لیا جاتا ہے تو یہ حقیقت عیاں ہوتی ہے کہ مغرب میں فلسفے اور تنقید کی تجریدی تشکیل اپنے معانی کھو چکی ہے۔ ہر نیا نظریہ خواہ کسی حد تک تجریدی سطح پر ہی متشکل کیوں نہ ہو، اس کی عملی اہمیت کو جاننے کے لیے اس کا حقیقی صورتحال پر اطلاق کر کے اس کی 'سچائی' کو جانچا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ مغربی سماج سرمایہ دارنہ نظام کے تحت چل رہا ہے، جسے علم یا سچائی سے زیادہ مفادات میں دلچسپی ہوتی ہے، جس میں سب سے زیادہ اہمیت منڈی کے قوانین کو حاصل ہے، اس لیے حکمران طبقات کی کوشش ہوتی ہے کہ ان نظریات کو پروان چڑھایا جائے جو منڈی کے قوانین سے متصادم نہ ہو۔ نئے نظریات کی تشکیل میں اس پہلو کو حذف کر کے دیکھنا صورتحال کی غلط عکاسی کرنا ہے۔ اس سلسلے میں ضروری یہ ہے کہ جن افکار و نظریات کا تعلق مغربی سماج سے ہوتا ہے، ان کے نتائج کو درآمد کرنے سے پہلے ان حالات کا جائزہ بھی لیا جائے، جن کی باطنی آویزش و پیکار ان نظریات کے ظہور کا باعث بنتی ہے۔ یہ انتہائی قابلِ افسوس امر ہے کہ جو نقاد مغربی تھیوریوں کو درآمد کرتے ہیں وہ مغرب کے تعلیمی نظام سے مکمل طور پر نابلد ہوتے ہیں۔ سرمایہ داری نظام کو کس طرح ایک ابدی نظام کے طور پر پیش کیا جاتا ہے، اور کس قدر باریکی سے مشکل تھیوریوں کو لوگوں کی زندگی کا حصہ بنایا جاتا ہے، یہ جاننا بہت ضروری ہے۔ مغرب میں تھیوری اور

فلسفوں کا تعلق سرمایہ داری منطق کے تحت سماج کے ساتھ ہوتا ہے، اس لیے وہ لوگوں کے اذہان پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ ہمارے ہاں ان فلسفوں اور تنقیدی نظریات کی تجریدی درآمدگی کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ یہ لوگوں کو ان کی حقیقی زندگی سے مزید دور کردیتی ہیں۔ مابعد جدید آئیڈیالوجی کی بحث سے یہ بات سامنے آچکی ہے کہ پیداواری قوتوں کے کردار کی تبدیلی سے فلسفے وتنقید کو ایک نئی 'منطق' کی ضرورت تھی، اس منطق کا تقاضا تھا کہ نظری سطح پر 'معنی' کی اس بحث سے نجات حاصل کرلی جائے جو 'صارفیت' کے ایک مخصوص رجحان کی نمائندگی کرتی تھی یعنی پیداواری قوتوں سے ہم آہنگ ہونے کے لیے اس 'معنی' کی تشکیل کی جائے جو آئیڈیولاجیکل حوالوں سے 'صارفیت' کی اس سطح کا تعین کرنے میں لوگوں کی رہنمائی کرسکے جو اس کی اپنی باطنی منطق کا تقاضا ہے، لہذا اس سے ہم آہنگ ہونا لازمی ہے۔ سگنی فائر اور سگنی فائڈ کی تمام بحث کو 'صارفی کلچر' کے تعقلات کے طور پر سمجھا جاسکتا ہے۔ صنعتی سماج اور اس پر کھڑی ہوئی روشن خیالی پروجیکٹ کی فلسفیانہ عمارت میں 'معنی' کی حیثیت مسلم تھی۔ اس وقت 'معنی' ہی تھا جو نظری سطح پر عملی رجحان کو جواز فراہم کرتا تھا۔ بیسویں صدی میں ۱۹۵۰ کے بعد امریکہ ومغرب میں پیداواری قوتوں کا کردار تبدیل ہونے کے بعد بھی اگر 'معنی' کی اسی شکل پر اصرار کیا جاتا جو روشن خیالی منطق میں کارفرما تھا، تو لوگوں کی ان ترجیحات کا تعین کرنے میں مسائل کا سامنا کرنا پڑتا جنھیں قدرے مختلف سرمایہ داری سماج سے ہم آہنگ کرنا ضروری تھا۔ اس لیے عملی تقاضوں کو ملحوظِ خاطر رکھتے ہوئے نظری سطح پر اس منطق کو بروئے کار لانا ضروری ہوگیا جو پیداوار کی بجائے 'صارفیت' کو 'مرکز' بناتی۔ سگنی فائر کی تمام منطق صارفیت کے اسی رجحان کی باطنی منطق کا نتیجہ ہے۔ منڈی کا اصول ہے کہ پیداوار موجود ہے، ضروریات پیدا کردی گئی ہیں، ان کے بارے میں سوچے بغیر ان کا استعمال کرتے چلے جائیں۔ پاکستان میں ڈاکٹر محمد علی صدیقی عالمی سرمایہ داری نظام کے اس نئے آئیڈیولوجیکل حربے کو سمجھ کر اس کے مضمرات سے آگاہ کرتے رہے۔ محمد علی صدیقی کا خیال درست تھا کہ مابعد جدیدیت سرمایہ داری گلوبلائزیشن سے متصادم نہیں ہے، اسی کو تسلسل اور دوام عطا کرنے کا ہی ایک اور جواز ہے۔ جس 'معنی' کی تشکیل ہوئی تھی، وہ بورژوا فوق تجربیت کی ضرورت تھی، اس کی بدیہی حیثیت اس الٰہیاتی نظام کا تسلسل تھی، جسے بعد ازاں لامرکز کرکے، اس کی جگہ انسان کی مرکزیت قائم کردی گئی۔ معنی کا تعین یا اس کا عدم تعین جس معاشی عمارت پر قائم تھا، اس کی بنیادوں میں بورژوا فلسفے کارفرما تھے۔ پاکستان میں ہی دوسری طرف بورژوا 'نقادوں' کی پوری ٹیم متصوفانہ فکر سے لیس تیار بیٹھی تھی، جسے اس امر میں دلچسپی نہ تھی کہ اس قسم کے نظریات کو اندھی تقلید کرتے ہوئے درآمد کرنا اور پھر ان میں سے ''حقیقتِ عظمیٰ'' کے کسی تصور کو تلاش کرنا مجموعی طور پر خطرناک ہوسکتا ہے۔ انھوں نے چربے، سرقے اور ترجمے محض اپنی انفرادیت کی تسکین اور

''حقیقتِ عظمیٰ'' کے دیدار کی خواہش کے تحت پیش کیے۔ یہ کون سی ''حقیقتِ عظمیٰ'' ہے جو بددیانتی کی آڑ میں پیش کیے جانے والے تنقیدی و فلسفیانہ نظریات سے خوش ہوکر اپنا نظارہ کراتی ہے؟ اور یہ کون سے لوگ ہیں جو'سچائی' کا دامن ترک کرکے، محض سامراجی عزائم کی تکمیل کو ممکن بنانے کے لیے ''حقیقتِ عظمیٰ'' کے تصور کو بھی یرغمال بناتے رہے ہیں؟ ڈاکٹر وزیر آغا کا شمار ایسے ہی 'نقادوں' میں ہوتا ہے، جنھوں نے گمراہ کن خیالات کی اشاعت کا بیڑہ اٹھایا۔ مغرب اور امریکہ میں جنم لینے والے مختلف فلسفیانہ وتنقیدی رجحانات کا مختصر ذکر کرکے ''امتزاج'' کا دعویٰ کردیا۔ آغا یہ سمجھنے سے قاصر رہے کہ مغربی فلسفے اور تنقید کی ایک طویل تاریخ ہے، جس کے اندر قبول واسترداد، امتزاج وعدم امتزاج، پسپائی وتوسیع بھی ایک فطری عمل ہے، دوسرے کسی بھی تناظر میں اس کی قبولیت کے لیے گہرے تجزیات کی ضرورت ہے۔ آغا کا بحیثیت 'نقاد' یہ فرض تھا کہ ''امتزاج'' کو ثابت کرنے کے لیے مغربی نظریات وافکار کی تشکیل میں، روشن خیالی کو ذہن میں رکھتے ہوئے، ان تمام تعقلات (Concepts) اور مقولات (Categories) کا احاطہ کرتے ہوئے تنقیدی جائزہ پیش کرتے اور اس کے بعد مابعد جدیدیت کے نئے تصورات کی روشنی میں انھی تعقلات اور مقولات کی سچائی اور ایک مختلف تناظر میں ان کے متعلقہ ہونے کی سطح کو جانچتے۔ ایک محتاط اور ذمہ دار 'نقاد' کے طور پر پہلے اپنے ''وجود'' کے اثبات کے لیے 'شناخت' کے مقولے کی تشکیل کرتے، اس کے بعد اس فکر وفلسفے کے تعقلات اور مقولات کی تعیین کے تقاضوں اور سطحوں کو سامنے رکھ کر ایک گہرا تقابلی جائزہ پیش کرتے، جس سے ''امتزاج'' مقصود تھا، مگر آغا کے پاس ایسا کوئی ''وجود'' اور فلسفہ وتنقیدی نظریہ ہی موجود نہیں تھا، جسے مغربی روشن خیالی کے نتیجے میں جنم لینے والے مابعد جدید افکار کے متوازی رکھتے، جسے ''امتزاج'' کے لیے پیش کررہے تھے۔ آغا اس سطح پر چلے گئے جہاں "Nothing" کا مقولہ اپنی "Nothing" کی حیثیت کو برقرار رکھتا ہے۔ وہ اس تعقلاتی نظام کا محتاج رہتا ہے جو اسے "Nothing" قرار دے کر اس کی معنوی زندگی کا تعین کرتا ہے۔ جہاں تک مغربی فکر وفلسفے کا تعلق ہے تو اس میں ''امتزاج'' ایک فطری عمل کا نتیجہ ہے، یہی وجہ ہے کہ ''امتزاج'' کو ایک ایسا فلسفیانہ مقولہ سمجھا گیا ہے جسے روشن خیالی فلسفوں میں تعقل کی تشکیل کے لیے استعمال کیا گیا، یہ بھی حقیقت ہے کہ ''امتزاج'' کا مقولہ بورژوا نقادوں کا ایک موثر ہتھیار ہے، اسے ''دوسرے'' کی ''شناخت'' کو ختم کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ اُردو تنقید ایک ایسا ہی ''دوسرا'' ہے جس کی لازمیت ہی اس کا وجود ہے، یا اس کے وجود کے اظہار کی احتیاج ہے۔ اس کے اپنے تقاضوں کے تحت اسے اظہار کے درجے پر نہ لانا، بلکہ مستقل دبائے رکھنا، سامراجی 'نقادوں' کا ساتھ دینے کے مترادف ہے۔

مغربی فلسفیانہ اور تنقید کی تاریخ سے واقفیت رکھنے والوں کے لیے یہ اصطلاح اس لیے بھی نئی نہیں ہے

کہ ''امتزاج'' اور عدم امتزاج کی پیکار مغربی فلسفیانہ افکار کا حصہ رہے ہیں۔ امتزاج کی صورت میں کلیت اور عدم امتزاج کے نتیجے میں غیر کلیت کا مقولہ غالب ہوتا ہے۔ جب ہم اس مقولے کا فلسفیانہ تجزیہ پیش کرتے ہیں تو اس سے مراد یہ ہوتی ہے کہ موضوعی اور معروضی سطح پر کم وبیش تمام فلسفیانہ مقولات کے مابین افتراق کو ایک سطح پر محفوظ اور دوسرے سطح پر خاتمہ کرتے ہوئے یا اس افتراق کا انجذاب کرتے ہوئے، ایک ایسا امتزاج قائم کر لیا جاتا ہے کہ جس سے فلسفیانہ فکر ارتقاء پا کر تھوڑا 'بلند' سطح پر پہنچ جاتی ہے یا اگلے مرحلے میں داخل ہو جاتی ہے۔ اس طرح فلسفیانہ فکر اور تنقید کا دائرہ وسیع ہو جاتا ہے۔ ایک سطح پر امتزاج قائم ہو جائے، یعنی گزشتہ مقولات کا انجذاب اگر اگلے مرحلے پر امتزاج نہ بھی قائم کرے، اسے عدم امتزاج کی صورت یعنی غیر کلیت کی شکل میں ہی رہنے دے، تو پھر بھی گزشتہ لمحے میں موجود افتراقات کا ایک مختلف سطح پر خاتمہ اور اس سے اگلی سطح پر قائم رہنے کا عمل بھی توسیع کی جانب ہی اٹھتا ہے۔ اس سے ایک نقطۂ نظر یہ بھی سامنے آتا ہے کہ مختلف فلسفیانہ وتنقیدی افکار کو کسی ایک فلسفے میں محسوس کر کے انھیں اگلی سطح پر پہنچا دیا گیا ہے۔ اگلی سطح پر عدم امتزاج صرف اسی فکری روایت کے اندر امتزاج کہلا سکتا ہے، جس کے تسلسل کا وہ نتیجہ ہے مگر کسی دوسری فکری روایت میں رہتے ہوئے اسے امتزاج کہنا فلسفیانہ فکر سے نابلد ہونے کا نتیجہ ہے۔

''امتزاج'' کے مقولے سے ایک مفہوم یہ بھی نکلتا ہے کہ اب سچائی کو جزئیات میں تقسیم کرنے کی بجائے اسے اس کے ''کل'' میں جانچنا ہوگا۔ جب ہم گزشتہ تنقیدی نظریات کی تاریخ پر نظر ڈالتے ہیں تو ان کے مابین کوئی ایسا اندرونی ربط تلاش کر کے اسے نئے عہد کے معروضی اور تجریدی لوازمات کے ساتھ اس طرح ہم آہنگ کرتے ہیں کہ گزشتہ تنقیدی نظریات کی اپنی جداگانہ حیثیت بھی برقرار رہے اور اگلے مرحلے پر ان کا ادغام ہو کر ایک نئی حقیقت سامنے آجائے۔ اس طرح علم میں وسعت بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس تمام عمل میں امتزاج کے مقولے کی حیثیت ایسی نہیں رہتی کہ جس میں کلیت کو مسترد کر کے جزئیات کو اہمیت دی جائے۔ امتزاج اپنی نوع میں کلیت ہی کا متبادل ہے اور خود آغا کو بھی اس کا بہ خوبی ادراک تھا اس لیے انھوں نے بھی 'امتزاج' کو اسی مفہوم میں استعمال کیا ہے، بلکہ ایک جگہ پر امتزاج کے مفہوم کو واضح کرنے کے لیے انگریزی الفاظ کا استعمال کرتے ہیں تا کہ غلط فہمی پیدا ہونے کا اندیشہ نہ رہے۔ لکھتے ہیں کہ ''امتزاجی تنقید بنیادی طور پر امتزاجی کل (Unified Whole) ہوتی ہے۔ لہٰذا اب ہمارے سامنے ''امتزاجی تنقید'' کا مفہوم مزید واضح ہو گیا ہے۔ ''امتزاج'' کے اس مفہوم کا تجزیہ میں اگلے ابواب میں زیادہ تفصیل سے پیش کروں گا، یہاں صرف اس اصطلاح کے معانی کو کھول کر دیکھنا ہے تا کہ آگے چل کر ہمیں صرف ان عوامل سے غرض رہے جو امتزاج میں شامل رہتے ہیں۔

یہ بھی ذہن نشین رہے کہ آغا نے ''امتزاجی تنقید'' کے لیے جن تھیوریوں کا انتخاب کیا ہے وہ سب کی سب مغربی معاشروں کے داخلی اور خارجی تضادات کا نتیجہ ہیں اور جہاں تک ''امتزاجی کل'' کا تعلق ہے تو اس کلیت کے اندر ہی سے تضادات یا Aporias یا پھر تنقید کی اصطلاح میں Gaps یا Blind Spots اس لیے دکھانا لازمی ہوتا ہے کہ پسی ہوئی، مظلوم اور استحصال زدہ قوموں کی جگہ انھی "Gaps" کے اندر بنتی ہے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاتا ہے کہ ''امتزاجی کل'' یا Unified Totality کا قضیہ صحیح طور پر حل نہیں ہوا تھا۔ تضادات یہ ثابت کرنے کے لیے کافی ہوتے ہیں کہ امتزاجی کلیت قائم نہیں ہوئی، تاہم یہ پھر بھی نہیں کہا جاسکتا کہ اس فلسفے یا تنقیدی نظریے کے اندر ''امتزاجی کل'' کی لازمیت ہی ختم ہوچکی ہے۔ تضادات یا Aporias موجود ہیں لیکن ان کی تحلیل کا جو دعویٰ کیا گیا ہے، اس کو ثابت نہ کیا جاسکا، لہٰذا تضادات اور Blind Spots کی موجودگی نے امتزاجی کلیت کو قائم نہیں ہونے دیا۔

وزیر آغا کے پیش نظر نئی تنقید، روسی ہیئت پسندی، ساختیات اور مابعد ساختیات جیسے مغربی تنقیدی رجحانات رہے ہیں۔ ظاہر ہے ان میں سے کسی کا تعلق اُردو تنقید سے نہیں ہے۔ اچھے اور برے نقاد کا مسئلہ تو بہت بعد میں جنم لیتا ہے، پہلی بات تو خود کو 'نقاد' ثابت کرنا ہی ہوتا ہے، وزیر آغا پر بھی یہ لازم تھا کہ وہ خود کو نقاد ثابت کرتے، اگر وہ مغربی مابعد جدید تنقید کو بنیاد بنا کر امتزاج کا سوال اٹھا رہے ہیں تو سب سے پہلے خود ان مغربی نقادوں اور فلسفیوں کے تنقیدی نظریات کا براہِ راست مطالعہ کرتے۔ ان کے پاس بیٹھنے والے ذہنی و فکری حوالوں سے معذور لوگ ان کی تعریفیں کر کے کچھ دیر کے لیے تو ان کو عزت وتکریم کے مقام پر فائز کراسکنے میں کامیاب ہوسکتے ہیں، لیکن زیادہ عرصہ تک یہ سلسلہ چلنے والا نہیں ہے۔ آغا کی بحیثیت نقاد یہ ذمہ داری تھی کہ وہ براہِ راست نئی تنقید، روسی ہیئت پسندی ساختیات اور مابعد ساختیاتی نقادوں کا مطالعہ کرتے، ان کے نظریات کا فہم حاصل کرتے، ان کے نظریات کے مابین باطنی ربط تلاش کرتے، ان نظریات کے ظہور کی وجوہ ڈھونڈتے، امتزاج کے قضیے کو مغربی روایت کے اندر رہ کر اس کی تکمیل یا عدم تکمیل کے امکان کا تجزیہ کرتے اور پھر اُردو کے تناظر میں ان فکری وتنقیدی سطحوں کا تجزیہ پیش کرتے جن میں امتزاج کے مقولے کو بروئے کار لایا جاسکتا ہے۔ تاہم افسوس اس بات پر ہے کہ آغا نے مغرب کے نظریہ ساز نقادوں کا براہِ راست مطالعہ نہیں کیا۔ انھوں نے صرف شارحین کی کتابوں سے چند ایک اقتباسات ترجمہ کیے ہیں اور پھر انھی اقتباسات کو سینکڑوں بار اپنی مذکورہ کتاب میں دہرایا ہے۔ اگر مذکورہ کتاب کو کوئی اچھا مرتب مل جائے تو کم از کم اس کتاب میں صرف پچیس صفحات ایسے ہوں گے جن میں تکرار نہیں ہے اور ان میں سے صرف پندرہ صفحات ایسے ہیں جو آغا کے اپنے الفاظ پر مشتمل ہیں۔ المیہ یہ ہے کہ آغا نے مغرب کے جن شارحین کے

اقتباسات کا ترجمہ کیا ہے، ان کے حوالے نہ دے کر حقیقی ماخذات کو مخفی رکھنے کی کوشش کی ہے۔ میں آگے چل کر صرف انھی اقتباسات کو پیش کروں گا جو ہو بہو ترجمہ ہونے کے باوجود انھیں واوین میں نہیں رکھا گیا۔ مجھے اس بات کا بھی ادراک تھا کہ ایک ہی نکتے پر جب مختلف لوگ قلم اٹھاتے ہیں تو وہ ایک ہی طرح کے اقتباسات کا استعمال کرتے ہیں۔ لیوٹارڈ کی ''دی پوسٹ ماڈرن کنڈیشن۔۔۔'' کی ہزاروں نقادوں نے تنقید پیش کی ہے، بعض اوقات ایسا لگتا ہے کہ سب ایک ہی طرح کی تنقید کر رہے ہیں۔ بہرحال ان کا مفہوم ایک ہی ہونے کے باوجود ان کے الفاظ کا انتخاب مختلف ہوتا ہے۔ آغا کے الفاظ اپنے نہیں ہیں، انھوں نے صرف شارحین کی کتابوں سے تراجم پیش کیے ہیں اور جہاں کہیں ان کی سمجھ میں کوئی بات آگئی، انھوں نے سوچا کہ شاید اس سے ''امتزاج'' قائم ہو رہا ہے۔

آغا کی کتاب میں پیش کیے گئے خیالات وافکار کا تنقیدی جائزہ لینے سے پہلے ضروری یہ ہے کہ پہلے یہ تجزیہ کر لیا جائے کہ اس کتاب میں وہ کون سے فقرے ہیں جو آغا کی اپنی تنقید وتجزیے کا نتیجہ ہیں اور کن فقروں کو آغا نے لفظ بہ لفظ مغربی شارحین کی ابتدائی نوعیت کی کتابوں سے بلا حوالہ ترجمہ کیا ہے۔ میرا دعویٰ ہے کہ آغا نے رولاں بارتھ، ژاک دریدا، مشل فوکو، رومن جیکب سن، وکٹر شلکلووسکی سمیت کسی بھی حقیقی ادبی نقاد کی کسی بھی کتاب کا براہِ راست مطالعہ نہیں کیا۔ اس سے پہلے کہ میں مسروقہ اقتباسات کو پیش کروں اپنے اسی مؤقف کو ثابت کرنے کے لیے میں آغا کی لاعلمی کا انتہائی اہم ثبوت پیش کرنا چاہتا ہوں، جس سے ایک اٹل حقیقت کے طور پر یہ ثابت ہو جائے گا کہ آغا نے بارتھ کے ایک مختصر ترین مضمون ''مصنف کی موت'' کا مطالعہ تک نہیں کیا۔ ''امتزاجی تنقید۔۔۔'' میں شامل ایک مضمون بہ عنوان ''مغربی تنقید کے تین اہم اعلانات'' میں بارتھ کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''تیسرا اعلان بھی اوّل اوّل رولاں بارت نے کیا جب اس نے ۱۹۶۸ میں لکھا کہ لکھت کسی الٰہیاتی معنی سے عبارت نہیں ہوتی۔ مگر بعد ازاں اپنی کتاب Image, Music Text میں کھل کر لکھا کہ:

Writing ceaselessly posits meaning, ceaselessly to evaporate it, carrying out a systematic exemption of meaning."

(امتزاجی تنقید۔۔۔ص،۱۲۴)۔

انتہائی توجہ طلب نکتہ یہ ہے کہ آغا جب بارتھ کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ ''لکھت کسی واحد الٰہیاتی معنی سے عبارت نہیں ہوتی'' تو فوراً ہمارے ذہن میں بارتھ کا سات صفحات پر مشتمل ایک اہم مضمون ''مصنف کی موت'' ذہن میں گردش کرنے لگتا ہے، جو بارتھ کی کتاب Image Music Text (Pages,

(147-142 میں شامل ہے، تاہم آغا اس حقیقت کو نہیں جانتے۔ اس کے بعد بارتھ ہی کا انگریزی میں ایک اقتباس پیش کرتے ہیں تو یہ بات بالکل شفاف انداز میں سامنے آجاتی ہے کہ آغا نے بارتھ کے مضمون بہ عنوان ''مصنف کی موت'' کا مطالعہ نہیں کیا۔ آغا کے پیش کردہ دونوں فقرے بارتھ کے اسی ایک مضمون میں شامل ہیں۔ آغا اس کو دو الگ الگ مضامین کا حصہ ثابت کر رہے ہیں۔ پہلے فقرے ('' لکھت کسی الٰہیاتی معنی سے عبارت نہیں ہوتی'') کے حوالے کے لیے بارتھ کی کتاب Image Music Text کا صفحہ نمبر ۱۴۶ اور انگریزی اقتباس کے حوالے کے لیے اسی کتاب کا صفحہ نمبر ۱۴۷ ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔ مستقبل کا قاری آغا کی اس غلطی سے تحقیق تو کیا، صرف گمراہ ہوسکتا ہے۔ آغا نے اگر صرف سات صفحات پر مشتمل مضمون تک نہیں پڑھا اور ایک ہی مضمون کے شامل اقتباسات کو دو مختلف مضامین کا حصہ قرار دے رہے ہیں، تو پھر ایسے 'نقادوں' کی پیش کردہ تنقید پر افسوس کا اظہار ہی کیا جاسکتا ہے۔ اس طرح کے نقاد کن لوگوں کو متاثر کر سکتے ہیں، اس کی وضاحت یہاں درکار نہیں ہے۔

اب میں اپنے دوسرے مؤقف کی جانب بڑھتا ہوں۔ اگلے چند صفحات پر میں اپنے اس مؤقف کی تصدیق کے لیے مغربی شارحین کی ابتدائی کتب میں سے لیے گئے اقتباسات کو آغا کے اُردو تراجم کے متوازی پیش کروں گا تاکہ کسی بھی طرح کا کوئی ابہام پیدا نہ ہوسکے۔ اگر میرا مؤقف ثابت ہوجاتا ہے تو پھر دروغ گوئی کی بنیاد پر سامراجی مقاصد کو طول دینے کی کوشش کے طور پر شروع کی گئی ''امتزاجی تنقید'' کا سارا قصہ ہی دفن ہوجاتا ہے۔ ایسی صورت میں ضروری یہ ہوگا کہ آغا کے وہ نام نہاد حواری جنھوں نے آغا کو ایک اعلیٰ درجے کا نقاد اور محقق ہونے کی غلط فہمی میں مبتلا کیے رکھا اور ''امتزاجی تنقید'' کو ایک حقیقی رجحان گردانتے رہے، ان پر لازم ہے کہ وہ سامنے آئیں اور میرے پیش کیے گئے دلائل کو غلط ثابت کریں۔ بصورتِ دیگر اپنے ادبی گناہوں کی معافی مانگیں، لیکن کفارہ ایسے لوگوں کی ادب و تنقید سے ہمیشہ کے لیے رخصتی کی صورت میں ہی ادا ہوسکتا ہے۔

آغا نے صرف سرقہ، ترجمہ اور چربہ پیش کیا ہے، مگر تاثر یہ قائم کیا ہے کہ وہ خود مغربی نقادوں کے خیالات کا تنقیدی جائزہ پیش کر رہے ہیں۔ میں اس باب میں ٹیرنس ہاکس کی "Structuralism and Semiotics" جو 1977 میں شائع ہوئی، اور جوناتھن کلر کی دو مختصر ترین تصانیف بہ عنوان "Saussure" جو 1976 میں شائع ہوئی اور "Barthes" جو پہلی بار ۱۹۸۳ میں شائع ہوئی، میں سے وہ اقتباسات پیش کروں گا، جنھیں آغا نے بغیر کسی حوالے کے اپنے نام سے منسوب کیا ہے۔ واضح رہے کہ میں لفظ بہ لفظ ترجمہ پیش کروں گا، چربہ خیالات کو نظر انداز کروں گا۔ سب سے پہلے میں کلر کی ایک اپنی مختصر تصنیف

''سیوسیئر'' میں سے چند اقتباسات پیش کرتا ہوں۔

کلر لکھتا ہے:

It was Freud, Lionel Trilling says, who "made it apparent to us how entirely implicated we all are.....Individual actions and symptoms can be interpreted psychoanalytically because they are the result of common psychic processes, unconscious defences occasioned by social taboos and leading to particular types of repression and displacement..... as Durkheim argued, the reality crucial to the individual is not the physical environment but the social milieu, a system of rules and norms, of collective representations, which makes possible social behaviour...... Linguistic communication is possible because we have assimilated a system of collective norms which organize the world and give meaning to verbal acts.... (P, 72-73).

آغا نے اس طویل اقتباس کو جوں کا توں ترجمہ کرلیا ہے:

''فرائیڈ کا خیال تھا کہ انفرادی اعمال اور آثار کا نفسیاتی تجزیہ اس لیے ممکن ہے کہ وہ ان مشترکہ، لاشعوری حد بندیوں کا نتیجہ ہیں جو سماجی امتناعات نے خواہش کو پابہ زنجیر کرنے کے لیے قائم کر رکھی ہیں۔اسی طرح درکھیم نے لکھا کہ فرد کے لیے اہمیت کا حامل وہ مادی ماحول نہیں جس میں وہ رہ رہا ہے، یہ وہ Social Milieu ہے جو سماجی قواعد کا اجتماعی سسٹم ہے۔سیوسیئر کا نظریہ یہ تھا کہ لسانی سطح پر ترسیل اس لیے ممکن ہے کہ ہم نے اپنے بطون میں اجتماعی لسانی قواعد کا ایک سسٹم بنا رکھا ہے جو نوعِ انسانی کا مشترکہ سرمایہ ہے''
(امتزاجی تنقید۔۔۔ص،۴۹)۔

توجہ طلب نکتہ یہ ہے کہ اس اقتباس کے آغاز میں کلر نے لیونل ٹرلنگ کے حوالے سے فرائیڈ کا ذکر کیا ہے، لیکن آغا نے ٹرلنگ کا کہیں حوالہ نہیں دیا اور سارے اقتباس کو واوین میں رکھنے کی بجائے، اسے اپنے تجزیے کے طور پر پیش کیا ہے۔اس اقتباس کو پیش کرنے کے بعد آغا نے سیوسیئر ہی کی کتاب سے ایک اقتباس انگریزی میں جوں کا توں پیش کیا ہے جسے سیوسیئر نے مشل فوکو سے مستعار لیا ہے اور باقاعدہ فوکو کا

حوالہ بھی درج کیا ہے۔ اقتباس کچھ یوں ہے:

As Michel Foucault writes, "the researchers of psychoanalysis, of linguistics, of anthropology have decentered the subject in relation to the law of its desire, the forms of its language, the rules of its actions, or the play of its mythical and imaginative discourse" (Saussure, P 78).

آغا نے اس کے مآخذ کا کہیں ذکر نہیں کیا۔ آغا نے صفحہ نمبر کا حوالہ اس لیے نہیں دیا کہ کہیں ان کا پیش کیا گیا ترجمہ سامنے نہ آجائے۔ اس کے علاوہ آغا سے یہ غلطی بھی سرزد ہوئی ہے کہ انھوں نے فوکو کے "Imaginative" کی جگہ "Un-imaginative" کا لفظ استعمال کیا ہے، جس سے پورے اقتباس کا مفہوم ہی تبدیل ہوجاتا ہے۔ وہ قاری جنھوں نے فوکو کو براہِ راست کبھی نہیں پڑھا، وہ اس فقرے کو پڑھنے کے بعد فوکو کے نظریے کی درست تفہیم نہیں کر سکتے۔ جہاں معنی میں اس حد تک تبدیلی کا امکان ہو، وہاں مکمل احتیاط سے کام لینا لازمی ہوتا ہے (دیکھیں، امتزاجی تنقید۔۔۔ص،۵۰-۴۹)۔ اس غلطی کو کتاب کے اگلے ایڈیشن میں درست کیا جاسکتا ہے۔

سیوسیئر مزید لکھتا ہے کہ

Saussure, Durkheim and Freud have chipped away at what previously belonged to the subject until it has lost its place as centre or source of meaning.....When man speakes he artfully "complies with language"; language speakes through him, as does desire and society (P, 78).

آغا نے اس اقتباس کو بھی بغیر کوئی حوالہ دیئے لفظ بہ لفظ ترجمہ کر دیا ہے۔ آغا کا اقتباس ملاحظہ ہو:

''فرائیڈ، سیوسیئر اور درکھیم، تینوں نے فرد کی مرکزی حیثیت پر کاری ضرب لگاتے ہوئے اسے محض ایک ذریعہ قرار دیا ہے: ان کے بقول جب فرد کوئی حرکت کرتا ہے تو خواہش اسے آلۂ کار بنا رہی ہوتی ہے، جب وہ بولتا ہے تو زبان اسے بنا کر بولتی ہے؛ اسی طرح سوسائٹی جو اس کی ذات کے اندر موجود ہے، اسے ایک ہتھیار کے طور سے استعمال کرتی ہے'' (امتزاجی تنقید۔۔۔ص،۵۰)۔

واضح رہے کہ جو کچھ سیوسیئر نے مستعار لیا ہے اسے واوین میں رکھا ہے۔ آغا نے نہ ہی حوالہ پیش کیا

ہے اور نہ ہی کسی اقتباس کو واوین میں رکھ کر پیش کر رہے ہیں۔

اب میں ٹیرنس ہاکس کی کتاب "Structuralism and Semiotics" سے چند اہم اقتباسات وزیر آغا کے اسی کتاب سے ترجمہ کیے ہوئے اقتباسات کے متوازی رکھ کر پیش کروں گا تا کہ موازنہ کرنا مشکل نہ رہے۔ ذہن نشین رہے کہ اس کتاب میں سے آغا نے اپنی کتاب کا ایک بڑا حصہ سرقہ کیا ہے۔ پہلے ہاکس کی جانب چلتے ہیں:

Literature of the second kind which can only be read in the sense of being "submitted to", he terms readerly (lisible). In it, the passage from signifier to signified is clear, well worn established and compulsary. Literature, of the first kind, which invites us self-consciously to read it, to "join in" and be aware of the interrelationship of the writingand reading, and which offers us the joys of cooperation, coauthorship,.... he calls writerly (scriptible). In that sort of writing...... the signifiers have free play; no automatic reference to signifieds is encourages or required..... Where readerly texts are static, virtually read themselves and perpetuates and established view of reality and an extablishment scheme of value, frozen in time,.... writerly texts requires us to look at the nature of language itself, not through it at a preordained "real world"..... writerly texts presumes nothing, admit no easy passage from signifier to signified, are open to the play of the codes that we use to determine them. In readerly texts signifiers march, in writerly texts they dance (P, 114).

آغا کا ترجمہ ملاحظہ ہو:

"رولاں بارتھ نے جہاں لکھت کے دو طبقوں کی نشاندہی کی ہے، وہاں لکھت کی دو اقسام کو بھی نشان

زد کیا ہے: ایک قسم وہ ہے جو قاری کو منفعل رویہ اختیار کرنے پر مجبور کرتی ہے اور دوسری وہ جس میں قاری ایک فعال کردار ادا کرنے پر خود کو مائل پاتا ہے اور لکھت میں شریک ہو جاتا ہے۔ مقدم الذکر کو بارت نے Readerly (Lisible) اور مؤخر الذکر کو Writerly (Scriptible) کا نام دیا ہے۔ مؤخر الذکر قاری کو یہ مسرت انگیز احساس دلاتی ہے کہ وہ خود بھی تحریر کا مصنف ہے۔ مقدم الذکر تحریر میں دال (Signifiers) ایک خاص سمت میں نپے تلے قدموں کے ساتھ رواں ہوتے ہیں اور مدلول (Signifieds) سے ہم رشتہ ہو جاتے ہیں۔ جب کہ مؤخر الذکر میں وہ منزل کے تصور سے منقطع ہو کر رقص کرنے لگتے ہیں۔ وہ یہ رقص کوڈز کے تال پر کرتے ہیں۔۔۔۔رقاص رقص کرتے ہوئے، اپنے بدن کی دلفریب حرکات سے ایک ایسی تحریر کو جنم دیتا ہے جو کسی نظریے یا خیال یا مقصد کی جانب ذہن کو متوجہ نہیں کرتی۔۔۔۔بارت نے Writerly Texts کو اسی معنی اور اسی پسِ منظر میں پیش کیا ہے۔اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ یہ متن دیگر متون کے ساتھ علت ومعلول کے رشتے میں منسلک نہیں، یہ Codes کے مشترک رقص میں مبتلا ہونے کے باعث شعریات کے واسطے سے ہم رشتہ ہے'' (امتزاجی تنقید۔۔۔۔۹۸)۔

ہم دیکھ سکتے ہیں کہ آغا نے ہاکس کے اقتباس کو صرف ایک دو فقروں کی ترتیب بدل کر لفظ بہ لفظ ترجمہ کر دیا ہے اور کہیں بھی اس اقتباس کا حوالہ نہیں دیا۔ حالانکہ دیگر چند اقتباسات جو انھوں نے ترجمہ کیے ہیں انھیں حوالے کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اگر آغا یہی طریقۂ کار ساری کتاب میں اختیار کرتے تو آغا کی حیثیت ایک مترجم سے زیادہ ہرگز نہ ہوتی۔

ہاکس کے اس اقتباس پر غور کرتے ہیں:

Saussure offered a fruitful direction in which modern linguistics might move..... to use the modified terminology proposed by more recent linguists such as, Noam Chomsky, an account of the system of 'competence' that must precede, and that must 'generate' individual performance. Not surprisingly where individual performance, or parole seems heterogeneous, without pattern, without systematic coherence, its preceding competence or langue seems homogenous (P, 22).

آغا چند الفاظ کی تبدیلی سے پورا اقتباس ترجمہ کر لیتے ہیں۔ تحریر کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ

ہے:

''سوسیور کی پیش کردہ لسانی تر مورتی کے مشابہ ہے۔۔۔۔جن میں سے پارول یعنی گفتار چامسکی کی Performance کی طرح زبان کے نظر آنے والے پیٹرن کے مشابہ تھی، جب کہ لانگ اس گرامر، ساخت یا سسٹم تھا جو چامسکی کی Competence کی طرح اس پیٹرن کے عقب یا بطون میں موجود تھا اور ۔۔گفتار کا پرت جو متنوع تخلیقات کی صورت نظر آتا ہے'' (امتزاجی تنقید۔۔۔ص،۹۶-۹۵)۔

لفظ بہ لفظ ترجمہ دیکھنے کے بعد ہاکس کے ایک اور اقتباس کو دیکھتے ہیں:

Poetry, the formalists insisted, was made out of words, not ' poetic subjects...(P, 62)..... Literature seen thus is intrinsically literary: a self sufficient entity, not a 'window' thorugh which other entities can be perceived...... (P, 66).

آغا کچھ یوں ترجمہ کرتے ہیں:

''روسی ہیئت پسندی، تمام تر توجہ تخلیق کے لسانی وجود پر مبذول کر کے یہ کہہ رہی تھی کہ شاعری، لفظوں سے بنتی ہے نہ کہ شعری موضوعات سے؛ یہ ایسی کھڑکی ہے جس میں سے آپ ''باہر'' کو نہیں دیکھتے، کھڑکی بجائے خود مرکزِ نگاہ ہے'' (امتزاجی تنقید۔۔۔۔ص،۹۳)

اس اقتباس میں دیکھیں کہ کس طرح آغا نے لفظ ''باہر'' کو واوین میں رکھ کر غلط تاثر قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ اگر اسی لفظ پر نظر رکھیں تو اس سے یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ آغا نے صرف ایک ہی لفظ کسی دوسرے شارح سے مستعار لیا ہے، لیکن یہاں معاملہ اس کے برعکس ہے۔

ہاکس کے پیش کردہ ایک اور اقتباس کی جانب چلتے ہیں:

Literature is the form of art which derives most closely from language.... In short, where Whorf, Sapir and others argued that the "shape" of a culture's experience of the world, Todorov argues for a common human basis of experience which goes beyond the limits of a particular language......(P, 96)...... Like Greimas, Todorov begins with the notion that there exists, at a deep level, a "grammer" of narrative from which individual

stories ultimately derive. Indeed there exists a "universal grammer" which underlie all languages.... (P,95).

ہاکس نے اپنے اقتباس میں Shape اور Grammer جیسے الفاظ کو واوین میں رکھا ہے جس سے کم از کم ہاکس کا معنی تو بالکل واضح ہو جاتا ہے۔ تاہم آغا کا معاملہ اس کے قطعی طور پر برعکس ہے۔ آغا نہ صرف اس اقتباس کے ترجمے سے منکر ہیں بلکہ وہ پورے یقین سے اس اقتباس میں پیش کی گئی فکر کو اپنے نام سے منسوب کرتے ہیں، جب کہ ان دونوں اقتباسات کو ایک دوسرے کے متوازی پیش کرنے سے یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ آغا کا یہ اقتباس ہاکس کی کتاب سے لفظ بہ لفظ ترجمہ کیا گیا ہے۔ توجہ طلب نکتہ یہ بھی ہے کہ ہاکس کے برعکس آغا نے Whorf, Sapir اور Todorov کا ذکر تک نہیں کیا، ہاکس کے لیے ان کا ذکر لازمی تھا کیوں کہ وہ اپنے خیالات انھیں مفکرین سے اخذ کر رہا تھا، ادبی سچائی کی اہمیت کا ہاکس کو بخوبی ادراک تھا، مگر آغا نے ایسا کچھ نہیں کیا۔ آغا کا ترجمہ ملاحظہ ہو:

''مثلاً زبان ایک مشترک ذریعہ ہے جسے تمام متون بروئے کار لاتے ہیں، دوسری قدرِ مشترک وہ ثقافت ہے جس کے اندر متن تخلیق ہوتا ہے اور جس کے اندر ہی دیگر متون جنم لیتے ہیں، مگر جب ہم کسی ادب پارے کا مطالعہ کرتے ہیں تو اسے فقط ایک مخصوص زبان اور مخصوص کلچر کے حوالے سے نہیں دیکھتے، اسے ذہن کے حوالے سے، اس Universal Grammer اور کلچر کے حوالے سے، اس عالم گیر ثقافت کی روشنی میں بھی پڑھتے ہیں جو مختلف متون اور ثقافتوں کے عقب میں موجود ہوتی ہے اور جسے Deep Structure کا نام ملنا چاہیے'' (امتزاجی تنقید۔۔۔، ص، ۹۹-۹۸)۔

اس اقتباس کے آخری جملے میں آغا نے ''چاہیے'' کا لفظ استعمال کر کے ایک بار پھر یہ تاثر دینے کی کوشش کی ہے کہ یہ خیال اس سے پہلے موجود نہیں تھا، شاید وہ خود ان ''گہری ساختوں'' کے ہونے کا ثبوت پیش کر رہے ہیں، جبکہ حقیقت یہ ہے کہ یہ خیال تو دورو و پیش کر چکا تھا، اور آغا نے صرف اس کا ترجمہ پیش کر کے ہی نظریہ ساز کہلوانے کی کوشش کی ہے۔

آغا نے ''امتزاجی تنقید۔۔۔'' کے صفحہ نمبر ۹۸-۹۷ پر جو انگریزی اقتباس پیش کیا ہے اسے بھی ٹیرنس ہاکس کی کتاب سے لیا گیا ہے، اور آغا نے اس کا اعتراف بھی کیا ہے، اگرچہ انھوں نے صفحہ نمبر کا حوالہ نہیں دیا۔ اسی طرح اپنی کتاب کے صفحہ نمبر ۱۰۰-۹۹ پر انگریزی میں پیش کیا گیا اقتباس جوناتھن کلر کی کتاب سے لیا گیا ہے، اقتباس اگرچہ انگریزی میں ہے، تاہم صفحہ نمبر کا حوالہ کہیں نہیں ہے۔ حالانکہ انھی کتابوں سے انگنت اقتباسات لفظ بہ لفظ ترجمہ کرتے ہوئے انھوں نے اپنی کتاب مکمل کر دی ہے۔ اس سے میرے اس مؤقف کو

تقویت ملتی ہے کہ آغا نے براہِ راست بارتھ، دریدا، فوکو اور تودوروو وغیرہ کی کسی کتاب کو چھوا تک بھی نہیں، ایسے میں ''امتزاجی تنقید'' کی تشکیل انتہائی مضحکہ خیز امر دکھائی دیتا ہے۔
اس سے بھی حیرت انگیز امر یہ ہے کہ آغا نے بعض جگہوں پر بڑے وثوق سے مغربی مفکرین کے پیش کردہ خیالات کو اپنے نام سے منسوب کیا ہے جبکہ ہم دیکھتے ہیں کہ ان کے وہ خیالات لفظ بہ لفظ ترجمہ ہیں۔ مثال کے طور پر اس ہاکس کے تودوروو کے حوالے سے پیش کردہ اس اقتباس کی جانب دیکھیں:

All writing takes place in the light of other writing, and represents a response to the "world" of writing that pre-exists and therefore stand as the langue to its parole. However, unlike other structures, the literary structure permits the parole to modify the langue (P, 101).

اب ذرا آغا کی جانب چلتے ہیں:
''ساختیاتی تنقید نے تخلیقی عمل کو سمجھنے کے لیے سوسیور کے لسانی ماڈل کو سامنے رکھا ہے اور جب ادب پر اس کا اطلاق کیا ہے تو متون کی ظاہری صورتوں کی بجائے ان کے اندر کے مخفی سسٹم کو اہمیت دی ہے۔۔۔میرا نقطۂ نظر یہ ہے کہ ہم اگر کسی بھی ادبی تخلیق کو محض دیگر تخلیقات کا آمیزہ کہیں گے یا ان سے مشروط قرار دیں گے تو اس کی انفرادیت پر کاری ضرب لگے گی'' (امتزاجی تنقید۔۔۔ص۹۹)۔
اوپر اقتباس میں ہم نے دیکھا کہ "Parole" جو کہ انفرادی اظہار ہے اور شعری وادبی نظام، جو کہ Langue کے مماثل ہے، ہر انفرادی تخلیق اپنی یگانہ حیثیت رکھتی ہے، اس میں Langue پر اثر انداز ہونے کی پوری اہلیت ہوتی ہے۔ تودوروو اس خیال کا اظہار کر چکا تھا۔ آغا نے ترجمہ کرتے وقت بھی اس خیال کو مدِ نظر نہیں رکھا کہ تودوروو کی فکر کو کیوں اپنے نام سے اس قدر زور دے کر منسوب کر رہے ہیں۔ اس طرح کے رویے افسوس ناک ہیں۔ اسی خیال کو ہاکس نے تودوروو کے خیالات کا خلاصہ پیش کرتے ہوئے کچھ اس طرح پیش کیا ہے، جس سے ایک بار پھر ثابت ہوتا ہے کہ آغا لفظ بہ لفظ ترجمہ پیش کر رہے ہیں، لیکن خود کو نظریہ ساز کہلوانے کی خواہش بھی رکھتے ہیں۔ اقتباس پر غور کریں:

Each literary text contains a potentiality for tansforming the whole system that it embodies and that has produced it: it does not merely rehearse preordained categories and combine them

in novel ways. On the contrary, it modifies what it consists of (P, 106).

لہٰذا آغا کے اقتباس کو مندرجہ بالا دونوں اقتباسات کا ترجمہ قرار دیا جا سکتا ہے۔

ہاکس کی کتاب سے ایک اور اقتباس پیش کرتے ہیں:

There do indeed exist writers who write about other things, and for whom the activity of writing is transitive, leading to other things. But there also exists the writer for whom the verb "to write" is intransitive; whose central concern is not to take us "through" his writing to a world beyond it, but to produce writing. He is an author: what Barthes terms an ecrivian. Unlike the writer (scripteur, ecrivant)..... (P, 112).

آغا کا بغیر حوالہ دیئے لفظ بہ لفظ ترجمہ ملاحظہ کریں:

''بارت کا خیال ہے کہ بعض لکھنے والے اپنی تخلیقات کو''ذریعہ'' بنا کر پیش کرتے ہیں یعنی تخلیقات کی وساطت سے قاری کو دیگر منطقوں کے بارے میں جانکاری مہیا کرتے ہیں۔انھیں بارت نے Ecrivant کا نام دیا ہے۔ان کے مقابلے میں ایسے لکھنے والے بھی ہیں جو writing کو''ذریعہ''نہیں بناتے خود اسے مرکزِ نگاہ قرار دیتے ہیں۔ان لوگوں کو اس نے Ecrivian کہہ کر پکارا ہے۔دوسرے لفظوں میں اس نے مقدم الذکر کو''محرر'' کہا ہے جب کہ موخرالذکر کو''مصنف'' کا نام دیا ہے'' (امتزاجی تنقید۔۔۔۔ص،۹۷)۔

آغا نے اپنے اقتباس میں''ذریعہ'' کو واوین میں رکھ کر اور بعض الفاظ کو انگریزی میں پیش کر کے یہ تاثر دیا ہے کہ شاید یہی الفاظ دوسروں سے مستعار ہیں،لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔آغا نے پورے اقتباس کو ترجمہ کیا ہے،اصول یہ تھا کہ جب الفاظ دوسروں سے مستعار تھے تو انھیں واوین میں رکھا جاتا،یا پھر یہ لکھتے کہ ہاکس نے بارتھ کی تشریح کچھ یوں کی ہے،لیکن آغا نے ایسا نہیں کیا۔جب تفہیم و تشریح ٹیرنس ہاکس نے پیش کی ہے تو اس بنیاد پر''امتزاجی تنقید'' کے قضیے پر ایک بار پھر سوالیہ نشان لگ جاتا ہے۔

جوناتھن کلر کی ایک مختصر کتاب''بارتھ''میں سے اس اقتباس کی جانب توجہ مبذول کرتے ہیں:

Structuralism takes from linguistics two cardinal principles: that signifying entities do no have essences but are defined by

networks of relations, both internal and external.... (P, 65)...... Most important is Saussure's distinction between langue and parole, what one learns when one learns a language, and parole is speech...... A restaurant menu represents a sample of a society's food grammer. There are 'syntactic' slots (soups, appetizers; entrees, salads, desserts) and paradigm classes of contrasting items that can fill each slot ( the soup among which one chooses)..... (P, 59).

آغا کا ترجمہ ملاحظہ کریں:

''ساختیے کا ظاہر چہرہ ''رشتوں کا ایک جال'' ہے جس میں اشیا، ہمہ وقت ایک دوسرے سے جڑتے اور الگ ہوتی رہتی ہیں۔۔۔۔ مگر یہ کارکردگی ایک خاص سسٹم یا گرامر کے تابع ہوتی ہے جو ساختیے کا مخفی چہرہ ہے۔۔۔۔ (سوسیور نے اسے زبان یعنی لانگ کہا تھا اور اس کے عملی اظہار کو گفتار یعنی (Parole کہا تھا)۔۔۔ جب آپ کسی ریستوران میں کھانے کی میز پر بیٹھتے ہیں۔۔۔ تو آپ دیکھتے ہیں کہ اس میں کھانے کی دو مدیں (Categories) ہیں۔۔۔ پہلی فہرست میں کھانے کی مختلف اقسام درج ہیں، مثلاً سوپ، چاول، سالن میٹھا وغیرہ: یہ Syntagmatic فہرست ہے جس میں مختلف کھانے جڑ کر ایک Sequence بناتے ہیں۔۔۔ بائیں سے دائیں طرف کی فہرست میں کھانے کی ہر قسم کے سامنے اس کے متبادل نمونے درج ہیں۔۔۔ یہ Paradigmatic فہرست ہے'' (امتزاجی تنقید۔۔۔ص، ۴۶-۴۵)۔

لہٰذا یہاں سے یہ بھی واضح ہوا کہ آغا نے کلر کی کتاب سے یہ اقتباس لفظ بہ لفظ ترجمہ کردیا ہے۔ پہلے فقرے میں آغا نے ''رشتوں کا ایک جال'' کو واوین میں رکھا ہے، جس سے یہ واضح ہوجاتا ہے انھیں الفاظ کے مستعار لیے جانے کا ادراک تھا۔ لیکن آگے چل کر انھوں نے کلر کی پیش کردہ مثال کو اس طرح پیش کیا جیسا کہ وہ خود یہ مثال پیش کررہے ہیں۔ ضروری تھا کہ وہ یہاں اصل ماخذ کا ذکر کرتے، تاہم آغا نے ایسا نہ کیا۔

ہاکس کے ایک اور اقتباس کی جانب بڑھتے ہیں:

Structuralism as this is presented by its French Propounders, this view of art serves to reintegrate form and content, and to present the work not as a container of a

message (Hawkes, P, 86).

آغا لکھتے ہیں:

''اس ساختیے کا مقصد کسی پیغام کی ترسیل نہیں، وہ خود اپنا پیغام ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ ہیئت اور مواد دو مختلف چیزیں نہیں، ہیئت خود اپنا مواد ہے'' (امتزاجی تنقید۔۔۔ص، ۹۷)۔

حیرت کی بات یہ ہے کہ آغا کو ایک یا دو فقرے کہنے کے لیے بھی ترجمے کی ضرورت محسوس ہوئی۔ اگر ان کو ساختیاتی یا مابعد ساختیاتی تنقید کی تفہیم ہو چکی ہوتی تو ان کے لیے اس سارے قصے کو اپنے الفاظ میں بیان کرنا مشکل نہ رہتا۔ اس اقتباس میں بھی ہمیں لفظ بہ لفظ ترجمہ صاف نظر آ رہا ہے۔

آغا کے ایک اور دلچسپ اقتباس کی جانب چلتے ہیں جسے آغا نے جان سٹرک کے مضمون بہ عنوان ''رولاں بارتھ'' سے ترجمہ کیا ہے، یہ مضمون جان سٹرک کی مرتب کردہ کتاب "Structuralism and Since" میں موجود ہے۔ پہلے اقتباس کو دیکھتے ہیں:

Barthes has expressed over and over again for the philosophy to which existentialism was opposed: that of essentialism. Essentialism holds that within each human individual there is some ultimate essence which does not change and which obliges us to behave, as our lives unfolds, within more or less predictable limits. It is a philosophy of determinism. Existentialism, on the contrary, preaches the total freedom of the individual constantly to change, to escape determination by his past or any final definition by others. Existence precedes essence..... In one way Barthes goes beyond Sartre in his abhorence of essentialism. Sartre, so far as one can see, alows the human person a certain integrity or unity; but Barthes professes a philosophy of disintegration, whereby the presumed unity of any individual is dissolved into a plurality(P, 53).

اب ذرا آغا کے ترجمے کی طرف چلتے ہیں:

''موجودیت سے وہ شروع ہی سے متاثر تھا اور Existence precedes essence کے مقولے کا گرویدہ تھا۔ اصلیت (Essentialism) کا مرکزی نکتہ یہ تھا کہ ہر شخص کے اعماق میں جوہر موجود ہوتا ہے جو تبدیل نہیں ہوتا۔ دوسری طرف موجودیت (Existentialism) اس بات کی داعی تھی کہ فرد تبدیلی سے ہم کنار ہونے کے معاملے میں قطعاً آزاد ہے یعنی وہ فیصلہ کرنے کے عمل میں مختار ہے اور ماضی کے جبر کی زد پر بالکل نہیں۔ بارت ابتداً سارترے سے بھی زیادہ اصلیت کے نظریے کا مخالف تھا اور فرد کو وحدت کی بجائے کثرت کا نمائندہ قرار دیتا تھا'' (امتزاجی تنقید۔۔۔ص،۶۴-۶۳)۔

اس اقتباس میں صرف ایک دو فقروں کی ترتیب بدل کر آغا نے سارے اقتباس کو بغیر کوئی حوالہ دیئے یا اس اقتباس کو واوین میں رکھے اپنے نام سے منسوب کرلیا ہے۔ آغا یہاں بلاشبہ یہ تاثر دے رہے ہیں کہ بارتھ اور سارتر کے افکار کے مابین فرق کی تفہیم ان کے اپنے تجزیے کا نتیجہ ہے، جبکہ یہ تاثر دونوں اقتباسات کو ساتھ ساتھ پڑھنے کے بعد بالکل ہی ختم ہو جاتا ہے۔

ان تراجم کے علاوہ ایک اور حیرت انگیز امر یہ ہے کہ وزیر آغا نے مذکورہ کتاب میں جتنے بھی انگریزی کے اقتباسات پیش کیے ہیں، ان میں سے ایک یا دو کو چھوڑ کر باقی کسی بھی اقتباس کے اختتام پر صفحہ نمبر کا کوئی حوالہ نہیں دیا گیا۔ اس کی وجہ بالکل واضح ہے۔ آغا نے یہ اقتباسات ان کتابوں سے اٹھائے ہیں جن میں سے انھوں نے بغیر کسی حوالے کے تراجم پیش کیے ہیں۔ اس سے یہ بھی عیاں ہوتا ہے کہ ان کے ذہن میں یہ نکتہ موجود تھا کہ اگر انگریزی اقتباس کے آخر میں صفحہ نمبر کا حوالہ دے دیا تو ممکن ہے کہ قاری خود ان مآخذات تک رسائی حاصل کرلے، جس کو پوشیدہ رکھنے میں آغا نے اپنی بہتری سمجھی۔ انگریزی کا اقتباس پیش کرنے سے یہ عیاں ہوتا ہے کہ اس اقتباس کو کسی انگریزی کتاب سے جوں کا توں پیش کیا گیا ہے۔ یہ تو ممکن نہیں ہے کہ کسی انگریزی اقتباس کو اُردو سے ترجمہ کرکے پیش کیا جارہا ہے۔ جب اقتباس انگریزی میں ہے تو پھر جہاں سے اس اقتباس کو لیا گیا ہے اس کے مآخذ اور صفحہ نمبر کا حوالہ دینے میں کوئی حرج نہیں ہوتا۔ آغا کا خیال تھا کہ شاید سب قاری انور سدید جیسے ہوتے ہیں، جو تنقیدی بصیرت سے مکمل طور پر عاری ہوتے ہیں۔ میں اپنے اس دعوے کی صداقت کو ثابت کرنے کے لیے آغا ہی کی کتاب کے صفحہ نمبر،۱۸، ۴۹، ۵۰، ۵۳، ۶۷، ۹۱، ۹۲، ۹۵، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰ کا حوالہ دینا چاہوں گا۔ ان کے علاوہ چند ایک انگریزی اقتباسات کے سامنے صفحات کی تفصیل درج ہے، جس سے یہ تاثر قائم کیا گیا ہے کہ شاید آغا نے بارتھ کی ان کتابوں کا خود مطالعہ کیا ہے، جو کہ قطعاً غلط ہے۔ جو اقتباسات آغا نے پیش کیے ہیں وہ سب

کلر، ہاکس اور سٹرک کی مختصر کتابوں میں موجود ہیں۔ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ آغا نے انھی کتابوں سے اقتباسات لیے لیکن ہر قاری کو انور سدید سمجھتے ہوئے ماٰخذ کو مخفی رکھنے کی کوشش کی، ورنہ کوئی وجہ نہیں تھی کہ انگریزی کے اس صفحے پر اس کا نمبر نہ لکھا ہو، جہاں سے اقتباس اٹھایا گیا ہے۔

ان تمام حوالوں کے پیش کیے جانے اور اس سے نکالے گئے نتیجے سے ایک نکتہ یہ بھی سامنے آتا ہے کہ آغا کا مطالعہ بہت کم تھا اور مغربی فلسفے اور تنقید کے بارے میں ان کی تمام تر تفہیم تعارفی کتابیں لکھنے والے، مغربی شارحین کے وسیلے سے ہوئی تھی۔ اگر آغا حقیقی معنوں میں ایک سکالر، نقاد یا محقق ہوتے تو اس طرح کی حرکت کی امید ان سے نہیں کی جاسکتی تھی۔ ہمارے ہاں المیہ یہ ہے کہ کسی ایک ایسے انسان کو بڑا نقاد، محقق یا سکالر تصور کرلیا جاتا ہے جو خود مغربی ترجموں کی وساطت سے بڑا بنتا ہے اور پھر اس کے معتقدین کا ایک جمِ غفیر مزارعین کی طرح اس کی پرستش شروع کر دیتا ہے۔ آغا کے ساتھ بھی یہی کچھ ہوا۔ آغا کے اردگرد جو جمِ غفیر موجود تھا، اس میں سے کسی بھی انسان میں اتنی صلاحیت نہیں تھی کہ وہ خود مغربی فلسفوں اور تنقید کا براہِ راست مطالعہ کرتا اور اس کے بعد آغا کے کام کو دیگر مغربی نقادوں کے مقابل رکھ کر جانچتا۔ اگر کوئی شخص یہ کوشش کرتا ہے تو اسے بہت احتیاط سے کام لینا پڑتا: ایک تو یہ کہ کہیں کسی مغربی مفکر کے افکار کو آغا کے افکار سمجھ کر پیش نہ کردیا جائے اور دوسرا یہ کہ اگر آغا کے کام کا ایک بڑا حصہ ترجمہ اور چربہ ہے تو آغا کا ان مغربی مفکروں سے تقابلی جائزہ کیسے پیش کیا جاسکتا ہے، جن کے افکار کا سرقہ، ترجمہ اور چربہ پیش کرکے آغا خود کو اپنے سے کم تر لوگوں میں ایک بڑا ''نقاد'' ثابت کرنے میں کامیاب ہوئے۔

اب تک یہاں جو اقتباسات پیش کیے گئے ہیں ان سے یہ بات ثابت ہوجاتی ہے کہ آغا نے روسی ہیئت پسندی، نئی تنقید، ساختیات اور مابعد ساختیات کی بنیاد رکھنے والے کسی بھی مفکر کی کسی بھی کتاب کا مطالعہ نہیں کیا۔ انھوں نے صرف شارحین کو تھوڑا بہت پڑھ کر ان کے ترجمے پیش کردیے۔ ایسی صورت میں ''امتزاجی تنقید'' کے نام پر انھوں نے جو عمارت کھڑی کی تھی، وہ سرقوں، ترجموں اور چربوں کی حقیقت کے آشکار ہونے سے دھڑام سے نیچے آ گرتی ہے۔ اور آغا کے وہ اندھے مقلد جن کی زندگی کا مقصد صرف آغا کی بڑائی اور عظمت کو بیان کرنا تھا، ان کے پاس اب آغا کی عظمت بیان کرنے کا کوئی جواز باقی نہیں رہتا۔ جو کم علم لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ آغا ایک وسیع المطالعہ شخصیت ہیں، ان کے علم کی وسعت اتنی زیادہ ہے کہ ان کی شاعری ان کے علمی خزانے کے سامنے دب گئی ہے۔ ان کو چاہیے کہ آغا کی علمیت کے راز کے آشکار ہونے کے بعد جہاں خود کو کوسنا شروع کریں تو وہاں آغا کو شعری میدان میں ازسرِ نو داخل کریں، شاید اس میدان میں آغا کو کچھ دیر کے لیے زندہ رکھا جاسکے۔

آغا کی تحریروں میں دیگر کئی اُردو نقادوں کے برعکس ایک اور رجحان بھی موجود ہے: وہ یہ کہ آغا کہیں کہیں ایک مؤقف بھی اختیار کرتے ہیں۔ مغربی شارحین کی کتابوں سے اقتباسات پیش کرنے کے بعد، ان کی تفہیم کیے بغیر، اچانک ان سے انحراف بھی کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ مغربی مفکرین کا طریقۂ کار ہمیشہ منطقی ہوتا ہے۔ آغا کا طریقۂ کار غیر عقلی اور غیر منطقی ہے۔ وہ کسی بھی وقت اپنی حد درجے کی موضوعی طبع کا غیر عقلی استعمال صرف اپنی طبع کی تسکین کی خاطر کرتے ہیں۔ جو لوگ نہیں جانتے کہ آغا صرف تراجم پیش کررہے ہیں، ان کو شاید آغا ایک کثیر المطالعہ شخص معلوم ہوں۔ تاہم وہ لوگ جو مغربی علوم کا اچھا خاصا علم رکھتے ہیں، ان پر ایک طرف تو آغا کا محدود علم اور اس پر متزاد یہ کہ ان کا اپنا مؤقف اختیار کرنا بارِ گراں محسوس ہوتا ہے اور دوسری طرف آغا کے پیش کردہ دلائل انتہائی سطحی اور ناقص معلوم ہوتے ہیں۔ اگلے چند صفحات پر میں آغا کے اختیار کردہ مؤقف کا مابعد جدیدیت کی روشنی میں تجزیہ پیش کروں گا۔ یہاں میرا مقصد مابعد جدید تھیوری کی تنقید پیش کرنا نہیں ہے، صرف یہ واضح کرنا ہے کہ آغا کا مابعد جدید تنقید کا علم مکمل طور پر ناقص و باطل تھا۔ وہ اپنی شعری طبع کے اسیر تھے، اس لیے، دلائل کے بغیر اپنے مؤقف کی تصدیق چاہتے تھے۔ اس کے لیے انھیں انور سدید جیسے لوگوں کی حمایت حاصل تھی، جو نقاد ہیں، نہ ادیب اور نہ شاعر۔ آغا کی علمی پس ماندگی کا سبب یہی لوگ تھے۔

میں نے گزشتہ صفحات پر یہ وضاحت پیش کی ہے کہ آغا کا بارتھ پر لکھا گیا مضمون جان سٹرک، ٹیرنس ہاکس، اور جوناتھن کلر کی کتاب سے ہو بہو ترجمہ کیا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آغا کو بارتھ کے پیچیدہ نقطۂ نظر کی تفہیم نہیں ہوسکی۔ آغا لکھتے ہیں

''ساختیاتی تنقید نے قاری کو صارف کی بجائے خالق کہا ہے یعنی اس بات پر زور دیا ہے کہ وہی متن کا اصل خالق ہے۔ اب صورتحال کچھ یوں ابھرتی ہے کہ ایک طرف تو (ساختیاتی تنقید کے مطابق) ادب کو مصنف تخلیق نہیں کرتا، اسے ادب کی شعریات اور کلچر کی کوڈز تخلیق کرتی ہیں اور دوسری طرف خود قاری بھی کوئی شخص نہیں، وہ متن یا کوڈز کی کثرت کا مظہر ہے۔ سوال یہ ہے، اگر قاری متون یا کوڈز کی کثرت کا مظہر ہے تو پھر مصنف کیوں نہیں؟'' (امتزاجی تنقید۔۔۔ ۱۱۷)۔

آغا کے اس اقتباس کے تجزیے سے پہلے میں یہ ضروری سمجھتا ہوں کہ آغا کا ایک اور اقتباس پیش کروں تاکہ ان کی فکر میں مضمر تضادات کو نمایاں کیا جاسکے۔ آغا ''مصنف کو متن یا کوڈز کی کثرت کا مظہر'' قرار دینے کے بعد لکھتے ہیں:

''آغازِ کار میں مصنف کو محض اس کی شخصیت تک محدود کردیا گیا، پھر شخصیت کو ذات میں منقلب ہوتے

دیکھا گیا، آخر آخر میں متن کو شعریات کا اظہار قرار دیا گیا؛ تاہم اس سے یہ مراد کیوں لی جائے کہ شعریات نے مصنف کو بے دخل کر دیا، اس کے بجائے یہ کیوں نہ کہا جائے کہ مصنف کی ذات میں توسیع ہوئی اور شعریات کا نظام، مصنف کی ذات کے اندر کارفرما دیکھا گیا'' (ایضاً، ص، ۱۲۶)۔

پہلے اقتباس میں بضد ہیں کہ مصنف کو کوڈز اور کنونشنز کا ''مظہر'' تسلیم کر لیا جائے۔ ''مظہر'' کی اصطلاح کے استعمال سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ شعریات کا کوئی بھی نظام مصنف کی ذات کا حصہ نہیں ہے۔ مصنف خود اس نظام کی پیداوار ہے، یا مصنف اس نظام کو محض تجرباتی سطح پر محسوس کرتا ہے۔ دوسرے اقتباس میں فرماتے ہیں شعریات کا نظام مصنف کے بطن میں موجود ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ''مصنف کوڈز یا کنونشنز کا مظہر'' نہیں ،ان کا خالق ہے۔ لہٰذا تحریر وسیع سطح پر جن نئے تعقلات کی تشکیل کر رہی تھی، آغا نے ان کا فہم حاصل کرنے کی کوشش ہی نہیں کی۔ اس سے نتیجہ یہ نکلا کہ تخلیق کا قضیہ تحریر کی مرکزیت سے حل ہوتا دکھائی نہ دیتا، اسے ہر سطح پر مصنف کی ذات کے تابع رکھنا لازمی ہے۔ آغا نے بارتھ کے بارے میں شارحین کی شرح کو پڑھ کر بھی اسے سمجھنے کی کوشش نہیں کی۔ مصنف کے جس تصور کو مسترد کر کے بارتھ اور دریدا نے اپنے تنقیدی اور فلسفیانہ نظام کی بنیاد رکھی تھی، اسے آغا نے چھوا تک بھی نہیں ہے، کوئی بھی دلیل آغا کے کام نہ آسکی۔ ایک بالکل سیدھی سی فلسفیانہ دلیل ہے کہ جب شعریات کا نظام مصنف کے باطن میں موجود تصور کیا جاتا ہے تو اس کی ہر شکل مصنف ہی کی ''تخلیق'' تصور کی جاتی ہے۔ اس دلیل کو رومانوی تناظر میں تو دیکھا جا سکتا ہے، لیکن مابعد جدید فکری تناظر میں اس دلیل کا خاتمہ مابعد جدید تنقید کو پڑھتے ہوئے خود بہ خود ہونے لگتا ہے۔ اس عمل سے مصنف کی منشا کے حذف ہونے کی تصدیق نہیں ہوتی، نتیجہ روایتی تنقید کے برعکس نہیں نکلتا۔ اگر یہی کچھ کرنا تھا تو پھر تحریر کی مرکزیت، حوالہ جاتی نکات کو چیلنج اور سگنی فائر کے تسلسل کو قائم رکھنے کی بحث و تجزیات کی کیا ضرورت تھی۔ اگر تو یہ مرحلہ مابعد جدید تنقید سے آگے کا ہوتا تو پھر بھی کوئی حرج نہیں تھا۔ یہ معاملہ تو مابعد جدید تنقید سے کوسوں دور ہے۔ آغا نے جو کچھ کہا ہے، ایک مفروضہ ہے، اسے ثابت کرنے کے لیے ایک جامع فکری نظام تشکیل دینے کی ضرورت تھی، جو مابعد جدید قضایا کو خود میں مدغم کرتا، تاکہ اگلا مرحلہ طے ہوتا۔ آغا نے بس اپنی خواہش کا اظہار کیا اور یہ سمجھا کہ انھوں نے تنقید کے مسائل کو حل کر لیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ آغا نے ا''امتزاجی تنقید'' کے آخر میں دلائل سے نبرد آزما ہونے کا انتہائی طفلانہ ثبوت پیش کیا ہے۔ اس طرح کے رویے نئی نسل کے تنقیدی اذہان کو نقصان پہنچانے کے علاوہ اور کچھ نہیں کر سکتے۔

آغا یہ سمجھنے میں مکمل طور پر ناکام رہے کہ بارتھ نے جس ''مصنف کی موت'' کا اعلان کیا تھا، وہ خود کو کوڈز یا کنونشن کا مظہر نہیں گردانتا تھا۔ وہ خود کو ان کوڈز یا کنونشن کا ''مظہر'' کہنے کی بجائے ان کا خالق تصور کرتا

تھا۔ بارتھ کے نزدیک اس مصنف کو موت کے گھاٹ اتارنا ضروری تھا جو معنی کا منبع و ماخذ بننے کا دعویٰ کرتا ہے۔ ایسا جدید مصنف جو معنی کے حوالے سے اپنے مرکز اور ماٰخذ ہونے کے بارے میں تشکیک کا اظہار کرنے کو تیار نہیں ہے۔ وہ نہ صرف اپنی باطنیت سے معنی کو جنم دینے کا دعویٰ کرتا ہے بلکہ وہ خارجیت سے دستیاب 'نقوش' کو اپنی عدم تکمیل کا جواز سمجھنے کی بجائے، ان کی اپنی ہی ذات میں 'موجود' تعقلات کی بنا پر تخفیف کر کے، خود سے ہم آہنگ ہونے کے عمل کو حقیقی تخلیقی عمل سمجھتا ہے۔ جب تک مصنف کی مرکزیت برقرار رہتی ہے متن کو کسی دوسرے تناظر میں مصنف کی منشا سے قطع نظر پڑھنا اور پھر اس میں سے معنی کی کثرت کا جواز تلاش کرنا ممکن نہیں رہتا۔ اس لیے لازمی ہے کہ مصنف کی ڈی کنسٹرکشن کی جائے تاکہ معنی کی فراوانی کا مسئلہ حل ہو سکے۔ بارتھ کا مضمون ''مصنف کی موت'' ۱۹۶۸ میں شائع ہوا۔ اس میں وہ تمام فکری جہات موجود تھیں ،جن کا دریدا کو علم تھا اور بعد ازاں جن کی بنیاد پر دریدا اپنی ڈی کنسٹرکشن کو توسیع دیتا رہا۔ تاہم فی الوقت ہمیں یہاں دریدا کی دی کنسٹرکشن کو زیرِ بحث نہیں لانا، ہمیں بارتھ کے مضمون ''مصنف کی موت'' میں موجود لاتشکیلی عوامل کا تجزیہ پیش کرنا ہے۔ آغا جب 'تخلیق' کا لفظ استعمال کرتے ہیں تو تخلیق سے اس لفظ کے روایتی معنی مراد لیتے ہیں۔ وہ یہ سمجھنے سے قاصر رہے کہ 'تخلیق' کا لفظ استعمال کرنے سے مصنف کا روایتی کردار ہی مراد لیا جاتا ہے۔ جب تخلیق سے مصنف کا روایتی کردار مراد لیا جاتا ہے، تو مابعد جدید مفہوم میں معنی کی کثرت کا سوال اپنی جگہ پر برقرار رہتا ہے۔ آغا یہ سمجھنے میں ناکام رہے کہ مصنف کی لامرکزیت ہی معنی کی کثرت کے سوال کا جواب تلاش کرنے کی شرطِ اوّل ہے۔ مصنف کی موجودگی سگنی فائڈ سے عبارت ہے، جو سگنی فائر کے تسلسل کو روکتی ہے۔ مصنف کو تسلیم کرنے کے بعد متن کو ''پرتوں کا لامتناہی سلسلہ'' کہنا درست نہیں ہے۔ یہاں ہم دیکھیں گے کہ خود بارتھ نے مصنف کی اصطلاح کو کن معنوں میں استعمال کیا ہے؟ سب سے پہلے یہ کہ بارتھ یہ تسلیم کرتا ہے کہ وہ جس مصنف کی موت چاہتا ہے'' وہ ایک جدید تشکیل ہے۔۔۔۔ جس کا تعلق قرونِ وسطیٰ کی تجربیت، فرانسیسی عقلیت، اور تحریک اصلاحِ دین کے ذاتی اعتقاد کے ساتھ ہے، اس نے فرد کی تعظیم کو دریافت کیا'' (تمثیل، موسیقی اور متن، ص، ۱۴۳۔۱۴۲)۔ انفرادیت کے اس تصور کو بارتھ نے سرمایہ داری آئیڈیالوجی کے ساتھ جوڑ کر پیش کیا ہے۔ لہذا یہاں پر یہ بھی ذہن نشین رہنا ضروری ہے کہ بارتھ کے پیش نظر بورژوا معاشرے میں پایا جانے والا انفرادیت کا تصور جس مصنف کے مماثل تھا وہ بلاشبہ مصنف کا بورژوا تصور تھا، جو معنی پر پہرہ بٹھاتا ہے، جبکہ تخلیق کے جس تصور کی خواہش آغا نے کی ہے اس کے تحت ''تخلیق'' کو مصنف کی زندگی، اس کی شخصیت،، اس کی ترجیحات، اس کے' ذوق'، اس کی 'ڈائری' اور اس کے 'تذکروں' کے حوالے سے جانا جاتا تھا (ایضاً ص، ۱۴۳) اور یہی مصنف کا جدید مفہوم ہے۔ اس تصور کا انہدام ہی قاری

کو ایک ایسے مقام پر فائز کر سکتا ہے کہ جس سے متن میں معنی کے تسلسل کو قائم رکھا جا سکتا ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ 'مصنف' کیا ہے؟ آغا نے اس حوالے سے انتہائی طفلانہ سوال اٹھایا ہے۔ آغا کے بقول ''سوال یہ ہے، اگر قاری متون یا کوڈز کی کثرت کا مظہر ہے تو پھر مصنف کیوں نہیں؟'' ضروری یہ تھا کہ آغا بارتھ کی دلیل کو اچھی طرح سمجھتے اور اس کے بعد اس سے آگے کی بات کرتے، تاہم افسوس ناک امر یہ ہے کہ آغا، بارتھ کی بنیادی دلیل کو سمجھ ہی نہ پائے، اگلی بات کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ وہ ابھی تک جدید مصنف کی خواہش لیے کہیں راستے میں ہی لڑکھڑا رہے ہیں۔ اس سے میرے اس نقطۂ نظر کو مزید تقویت ملتی ہے کہ آغا نے بارتھ کے اس مختصر اور اہم ترین مضمون کا مطالعہ نہیں کیا۔ آغا کی تفہیمی معیار پر ماتم کرنے سے پہلے بارتھ کے اس اقتباس کو دیکھیں:

The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture......the writer can only imitate a gesture that is always anterior, never original. His only power is writings, to counter the ones with the other, in such a way to mix as never to rest on any one of them (Image, Music Text,146).

لہٰذا یہاں یہ بھی عیاں ہو گیا کہ جس نکتے سے بارتھ کی دلیل کا آغاز ہوتا ہے، آغا اس کو چھو بھی نہیں پائے۔ آغا کے اس طفلانہ اعتراض کا جواب تو پہلے ہی سے بارتھ کے مضمون میں موجود ہے۔ بارتھ کہتا ہے کہ وہ مصنف کو ایک مرکز یا مآخذ کا درجہ دینے کے لیے تیار نہیں ہے۔ جہاں تک اس کو کوڈز کا مظہر قرار دینے کا سوال ہے، اس کی تو بارتھ پہلے ہی تصدیق کر چکا ہے۔ اگر بارتھ کی مصنف کے اس مخصوص تصور پر تنقید اس کے نقطۂ نظر کی وضاحت کر رہی ہے تو آغا کہاں بھٹک رہے ہیں۔ آغا یہ نہ سمجھ سکے کہ جب مصنف کوڈز اور کنونشن کا ''مظہر'' بن جاتا ہے تو متن پر اس کی چوکیداری ختم ہو جاتی ہے۔ کوڈز اور کنونشن کا ''مظہر'' اور کوڈز اور کنونشن کا ''خالق'' ہونے میں بہت زیادہ فرق ہے۔ ''مظہر'' ایک ایسا ظاہر ہے جو اپنے اظہار کے لیے ''عقب'' میں ایک نظام کا محتاج ہے۔ یہی اس کی خود مختاری پر ضرب ہے۔ آغا یہ جان ہی نہ پائے کہ مصنف کو ''مظہر'' کی سطح پر تسلیم کرتے ہوئے، اسے وہی درجہ دلوانے کے لیے فکری سطح پر تضادات کا اظہار کر کے انھوں نے اپنی ہی نفی کر دی۔ اس سے ان کا باطنیت کا مقولہ بھی دم توڑ گیا، جہاں سے معنی کی تشکیل کا سلسلہ جاری رہتا تھا۔ پہلے قاری کو ''مظہر'' کہا اور اس کے بعد یہ تقاضا کیا کہ مصنف کو ایسا کیوں نہ سمجھا گیا؟ اگر مصنف کو ''مظہر'' تسلیم کر لیا جائے، تو باطنیت کا نظام دم توڑ دیتا ہے۔ وہ معنی کا منبع و مآخذ نہیں، اپنے وجود کے اظہار کے

لیے جن اصول وقواعد کا محتاج ہے وہ ایک اجتماعی عمل کا نتیجہ ہیں۔حیرانگی اس بات پر ہے کہ آغا اپنی کتاب میں متن کی تشکیل کی وضاحت کے دوران میں ثقافت کے کردار کو تسلیم کرتے رہے ہیں۔اس کے باوجود وہ اس غلطی کا ارتکاب کر گئے۔

اسی مضمون میں تھوڑا آگے چل کر آغا لکھتے ہیں کہ مصنف'' فنی تقاضوں (یعنی a priori aesthetics کے تقاضوں) کے تحت اسے گھٹاتا، بڑھاتا، کاٹتا، چھانٹتا یا بدلتا بھی ہے تا آں کہ اس کے ''اندر والے'' کی فنی طلب پوری نہ ہو جائے۔ دوسری بات یہ کہ متن، مصنف کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا کیوں کہ شعریات کے دھاگے کو سوئی کے سوراخ سے گزرنا ہی پڑتا ہے۔۔۔۔دلچسپ بات یہ ہے کہ مصنف سوئی کا ایسا سوراخ ہے جس میں سے شعریات کا دھاگہ جب گزرتا ہے تو منقلب ہوکر ''متن'' میں تبدیل ہو جاتا ہے'' (ص،۱۱۸-۱۱۷)۔شعری اصول وقواعد کی بدیہی حیثیت کو تسلیم کرنا ایک فاش غلطی ہے۔ ہیئت، اپنی بدیہی حیثیت میں، فلسفہ جمالیات کے لیے ایک خالی تجرید تو ضرور ہوسکتی ہے، مگر اصول وقواعد کی غیر مبہم اور واضح شکل ہرگز نہیں۔کوڈز اور کنونشن کا تمام نظام مصنف کے باطن میں مضمر نہیں، ثقافتی تشکیل ہے۔اسے مصنف کے اندر سمجھنا مصنف کے تصور کی غلط تفہیم ہے۔اس ''اندر والے'' کو اکتسابی عمل سے گزرنا ہی پڑتا ہے۔آغا کی پیش کردہ یہ دلیل (اگر اسے دلیل کہا جا سکے) ایسی ہے جسے جدید فلسفۂ جمالیات سے قبل استعمال کیا جا چکا ہے۔متن کو آزاد کرانے کے لیے اس دلیل کو منہدم کر دیا گیا ہے۔اس دلیل میں عام طور پر ان لوگوں کو دلچسپی ہوتی ہے، جنھیں کسی نہ کسی حوالے سے اپنی تخلیقانہ حیثیت کا اثبات درکار ہو۔اگر دیکھا جائے تو آغا نے مابعد جدید تنقید کے مساوی ایک ایسی دلیل کو استعمال کیا ہے، جو ابھی مابعد جدید تنقید سے بے خبر ہے۔مابعد جدید تنقید ''اندر والے'' کی خود مختارانہ حیثیت کا انکار کرتی ہے۔مابعد جدید تنقید، بالخصوص بارتھ کے نظریۂ ادب کے حوالے سے آغا کی ایک غلطی یہ ہے کہ وہ ''متن'' اور ''مصنف'' کا اکٹھا استعمال کر رہے ہیں، جو کہ ممکن نہیں ہے۔متن، مصنف کے انکار سے عبارت ہے، اس کی "a priori" حیثیت کا قائل نہیں ہے۔ وہ تحریر، جو ادب وشعریات کی بنیاد ہے، آغا اس سے قبل ہی مصنف کے وجود کو تصور کر رہے ہیں، جو تحریر کی مرکزی حیثیت کے بعد کسی صورت بھی ممکن نہیں ہے۔بارتھ ان دلائل کا ابطال کر کے ہی اگلے مرحلے میں پہنچتا ہے۔آغا شارحین کے تراجم پیش کر کے، فکری اعتبار سے ان سے آگے جست لگانے کے بعد پھر واپس لوٹ آتے ہیں۔اگر مصنف کی اصطلاح کا استعمال کرنا ہے تو اس کے تمام تر تاریخی مفاہیم سمیت ہی کرنا ہوگا۔تحریر کی مرکزیت قائم ہونے کے بعد یہ دیکھا جا سکے گا کہ اب مصنف کس مفہوم میں باقی رہتا ہے۔اگر وہ تحریر کی مرکزیت قائم ہونے کے بعد متن کا حصہ بنتا ہے تو اس کی حیثیت مصنف کی نہیں رہتی، وہ ایک ''سبجیکٹ'' کے

طور پر جانا جاتا ہے جس کا تجزیہ تحریر کی مرکزیت کی بنا پر ہوگا۔ بارتھ اس حقیقت سے باخبر تھا۔ بارتھ کے اپنے الفاظ میں ''جدید تحریر کنندہ یکے بعد دیگرے متن کے ساتھ ہی جنم لیتا ہے۔، وہ کسی ایسے وجود سے لیس نہیں ہے جو جو تحریر سے پہلے ہو یا اس سے تجاوز کر جائے'' (امیج، میوزک، متن، ۱۴۵)۔ ''زبان سبجیکٹ کو جانتی ہے Person کو نہیں'' (ایضاً، ص، ۱۴۵)۔ اور ایسا سبجیکٹ تحریر میں داخل ہونے سے قبل کسی بھی معنی کو اپنی ذات میں سمیٹے ہوئے نہیں بیٹھا رہتا۔ پس واضح یہ ہوا کہ اگر تحریر سے قبل کوئی ''خالق'' موجود نہیں ہے جو معنی کو جنم دیتا ہو تو پھر تحریر کی مرکزیت قائم ہونے کے بعد آغا نے کون سا طریقۂ کار وضع کیا جو کسی ایسے ''خالق'' کے وجود کا اثبات کرا سکے؟ میرے نزدیک آغا کسی ایسے طریقے کے قریب پہنچنا تو دور صحیح طور پر بارتھ کی تھیوری کو سمجھ ہی نہیں پائے۔

فلسفۂ جمالیات کی رو سے دیکھا جائے تو آغا کی خواہش سے کہیں زیادہ مضبوط دلائل اٹھارویں اور انیسویں صدی کے مغربی فلسفۂ جمالیات میں پیش کیے جا چکے ہیں۔ آغا جب "a priori aesthetics" کا ذکر کرتے ہیں تو یہ تاہم نکتہ شاید ان کے ذہن میں نہیں رہتا کہ ''قبل تجربی جمالیات'' کا قضیہ اٹھانے سے جمالیات سے متعلق وہی سوالات کھڑے ہوتے ہیں جو اٹھارویں اور انیسویں صدی کے فلسفۂ جمال کا موضوع بنے رہے ہیں۔ اس طرح جس خیال کی انھوں نے خود تصدیق کی ہے کہ قاری کوڈز اور کنونشنز کا مظہر ہے، اور مصنف کو بھی کچھ ایسا ہی سمجھنا چاہیے تھا، اس کی نفی ہونے لگتی ہے۔ کوڈز اور کنونشنز ثقافتی تشکیل ہیں۔ ان کا کردار تاریخ اور سماج کے اس جمالیاتی تصور سے متصادم ہے، جس کی جانب رجوع کرنے کا آغا نے عندیہ دیا ہے۔ ''قبل تجربی جمالیات'' میں مبنی بر کلیت معروض کی عکاسی کرنے والے احساس کو برتری حاصل تھی، جس میں اصول قواعد کا کسی فن پارے پر اطلاق اسے کم از کم اس جمالیاتِ محض سے دور لے جاتا ہے، جس کی باطنیت میں فن پارے کی کلیت کا احساس پنہاں ہوتا ہے۔ اصول و قواعد کا اطلاق یا ان کی پیروی بہ ہی جمالیات کی نفی سے عبارت ہے۔ آغا پر لازم تھا کہ اس طرح کی اصطلاحات کے استعمال سے گریز کریں یا ان کو ان کے درست مفہوم میں پیش کریں۔ تنقید کو ایک شاعر کے طور پر نہیں، ایک فلسفی یا نقاد کی حیثیت سے سرانجام دیں۔ خواہشات سے زیادہ دلائل پر انحصار کریں، مگر آغا غلطی پر غلطی کرتے رہے، ان کی اصلاح کرنے والا کوئی نہ تھا۔

اگر آغا کی دلیل کا تجزیہ مابعد جدید تنقید کی رو سے کیا جائے تو یہ محض ایک لاعلم شاعر کی خواہش تو کہا جا سکتا ہے لیکن ایک باعلم نقاد کی دلیل نہیں۔ بارتھ اس سلسلے میں اپنے ایک اہم مضمون "From Work to Text" میں اس کا جواب پیش کر چکا ہے۔ بارتھ کے اپنے الفاظ ملاحظہ کریں:

[T]he Text is experienced only in an activity of production
(IMT, P, 157).

یہ تسلیم کرنے میں کوئی حرج نہیں ہے کہ فن کار ''کانٹتا'' اور ''چھانٹتا'' ہے۔ ''کانٹ'' اور ''چھانٹ'' سے زیادہ اس کا کوئی کردار نہیں ہے۔ اس کی کانٹ، چھانٹ کو تسلیم کر لینے کے بعد اس کی حیثیت ''تخلیق کار'' کی نہیں رہتی، ایک ایسا تخلیق کار جو متن کو اپنی باطنیت پر انحصار کرتا ہوا کہیں غائب سے وجود میں لاتا ہے۔ بارتھ کو اس بات کا ادراک تھا، اسی لیے اس نے کہا کہ متن کو صرف پیداوار کے عمل کے دوران میں ہی محسوس کیا جاسکتا ہے۔ المیہ یہ ہے کہ آغا لگاتار غلط اصطلاحات کا استعمال کرتے چلے آرہے ہیں۔ جب بورژوا نقاد زبان کی 'حقیقی' قوت سے بے بہرہ تھے تو محض ترقی پسندوں کی مخالفت میں زبان کو مرکزیت عطا کرتے رہے، صرف اس لیے کہ ''سماج'' کے نام سے ان کی باطنیت پر زد پڑتی تھی۔ بورژوا اور پیٹی بورژوا اُردو نقادوں نے ترقی پسندی کی مخالفت اور اپنی مجہول طبع کی تسکین کی خاطر یہ ''خدمت'' خوب سرانجام دی۔ وہ ادب کی حرکت اور سمت کا تعین کرنے میں ناکام رہے۔ ایک وقت ایسا بھی آیا کہ ادب کو محض تجربات کی آماجگاہ تصور کر لیا گیا اور اس کے بعد ادب کے ہر تصور کا ہی انکار کر دیا گیا۔ زبان سے متعلق راز آشکار ہوتے رہے اور ایک لمحہ ایسا بھی آیا کہ بورژوا فن کار یا ادیب خود اپنے وجود کے اثبات کے لیے بھی زبان کا محتاج بن کر رہ گیا۔ اب جدیدیت کے مارے ہوئے شاعروں اور نقادوں کے سامنے کوئی راستہ نہ رہا۔ اگلا مرحلہ طے کرنے کی بجائے وہ ماضی میں پناہ لینے پر مجبور ہوئے۔ آغا نے بھی ''کھلے ذہن'' کا ثبوت مابعد جدید تنقید کی تشریح کرتے ہوئے دیا، مگر جونہی ان کے علم میں یہ بات آئی کہ اب ''خالق'' کے زندہ رہنے کے امکانات مخدوش ہیں، تو آغا نے بورژوا مفکروں کی طرح اس وقت غیر منطقی طریقۂ کار اختیار کرتے ہوئے اس کا انکار کیا، جب منطقی نتائج کو قبول کرنا زیادہ معقول امر تھا۔ مستقبل کی جانب چلنے سے انکار کی وجہ مجہول طبع کی تسکین کے علاوہ اور کچھ نہ تھی۔ آج بھی اس نام نہاد لفظ 'تخلیق' سے نجات نہیں پانا چاہتے۔ مابعد جدیدیت تک پہنچنے کی کوشش کی، مگر اس کے ہولناک نتائج دیکھ کر الٹے پاؤں واپس لوٹے۔ واپسی کا یہ عمل منطقی بنیادوں پر طے نہیں پایا، اس عمل میں انفرادیت کے جعلی تصور کے مٹ جانے کا خوف شامل ہے۔ نتیجہ یہ کہ الٹی سیدھی تعبیریں جاری وساری ہیں۔ اب ان کا دھیان زمین سے ہٹ کر آسمان کی جانب ہو چکا ہے۔ خود کو تسلی دینے کے لیے اپنی شاعری کو زمان و مکاں سے ماورا جیسے لاحقوں سے سجاتے ہیں۔ اس کے باوجود یہ سمجھنے سے قاصر ہیں کہ اس خوفناک تصور میں ان کی انفرادیت کا مسئلہ حل نہیں ہوتا، وہ مزید منتشر ہوتی چلی جاتی ہے۔

بارتھ کے پیشِ نظر 'تخلیق' کا قضیہ جدید تشکیل ہے، جبکہ بارتھ کو متن سے سروکار ہے۔ اگر روایتی مفہوم

میں تخلیق کا لاحقہ ساتھ چپکا رہے گا تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ متن کے اس تصور سے، بغیر کسی بھی طرح کی دلیل کے انکار کیا جارہا ہے، جس کی تشکیل بارتھ کرنا چاہتا ہے۔ اس صورت میں لاعلمی دلیل نہیں بن سکتی۔ متن اور تخلیق کے درمیان ایک واضح خطِ امتیاز کھینچنے کی ضرورت ہے، تا کہ موثر طریقے سے یہ کہا جا سکے کہ مابعد جدید تنقید میں فلاں فلاں نقائص پائے جاتے ہیں۔ آغا یہ بھی سمجھنے میں ناکام رہے کہ اگر ''خالق'' اور ''تخلیق'' کی اصطلاح کو ترک نہ کیا تو سیوسیئر کی لسانیات کی روشنی میں جس دال اور مدلول کی بحث کو وہ بڑی خوشی سے متعارف کراتے رہے ہیں، اور پھر دریدا کی جس ڈی کنسٹرکشن کی وضاحت کے دوران میں سگنی فائڈ کی مرکزیت کو ختم ہوتے دیکھ کر، سگنی فائر کے تسلسل کا دعویٰ کرتے رہے ہیں تا کہ صوفیا کے حق میں جواز تراش لیا جائے، یہ سارا قصہ قبل از تنقید ہی ختم ہو جاتا ہے۔ آغا کا المیہ یہ ہے کہ وہ پیچیدہ خیالات کی تفہیم سے قاصر رہے اور اس کے بعد ان پیچیدہ خیالات کے مابین باطنی ربط تلاش کرنا، ان کے لیے، قطعی طور پر ممکن نہ تھا۔ مضمون لکھتے وقت ان کے راستے میں سب سے بڑی رکاوٹ ان کی اپنی خواہش ہی ہوتی ہے۔

اس سے پہلے کہ میں آغا کے مزید اغلاط کا تجزیہ پیش کروں، یہاں ضروری یہ ہے کہ پہلے ''متن'' اور ''تصنیف'' (Work) کے درمیان اسی طریقے سے فرق قائم کرلیا جائے جیسا کہ بارتھ نے کیا ہے۔ آغا نے بارتھ کے مضمون کے ترجمے میں اس تفریق کو کسی حد تک بیان کیا ہے، تاہم خیالات کا ترجمہ کرنے اور اس کے بعد ان مشکل خیالات کو سمجھنے میں بہت فرق ہوتا ہے۔ سوچنے کی بات یہ ہے کہ بارتھ کو یہ ضرورت کیوں محسوس ہوئی کہ وہ ''متن'' اور ''تصنیف'' کے مابین امتیاز کو واضح الفاظ میں پیش کرے۔ یہاں یہ واضح رہے کہ بارتھ کے پیشِ نظر متن کی تعبیر کا مسئلہ ہے، جسے وہ کئی بنیادی خصائص کی بنا پر ''تصنیف'' سے الگ کرتا ہے۔ بارتھ کی فکر میں اندرونی ربط پایا جاتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ کس وقت وہ کیا اور کیوں کر رہا ہے؟ بارتھ کی کتاب ''امیج، میوزک، متن'' میں شامل دو مضامین، ''مصنف کی موت'' اور ''تصنیف سے متن تک'' کو اکٹھا پڑھنا اس لیے ضروری ہے کہ ''مصنف کی موت''، 'تصنیف' اور 'متن' میں پیش کیے گئے خیالات کے درمیان ایک باطنی ربط موجود ہے۔ ان دونوں کو سمجھنے سے بارتھ کے خیالات تک رسائی حاصل کی جا سکتی ہے۔ اگرچہ S/Z بھی انھی کا تسلسل ہے، جس میں کوڈز اور کنونشن کی مفصل بحث کا اضافہ کیا گیا ہے۔

بارتھ نے تصنیف اور متن کے درمیان انتہائی بنیادی نوعیت کا امتیاز قائم کیا ہے جس کی تفہیم کے بعد ہی اگلے مرحلے کے طے ہونے کا امکان ہے۔ تصنیف کو کتاب کے مماثل ٹھہرایا جا سکتا ہے جو خالق کے روایتی تصور کے ساتھ موجود ہوتی ہے۔ تصنیف میں کیونکہ خالق اپنے روایتی تصور کے ساتھ موجود رہتا ہے، اس لیے اس میں مختلف تصورات کی معنی، مرکزیت، ماخذ، سگنی فائڈ، اقدار جیسا کہ اعلیٰ اور ادنیٰ کی فوقیتی ترتیب اور

جدید اور کلاسیکی مفاہیم میں تقسیم ممکن ہے۔روایتی تنقید کے تحت تصنیف سگنی فائڈ کے لامتناہی التوا کا منظر نامہ نہیں ہے۔تصنیف میں سگنی فائڈ کی لامتناہیت اس فائنل سگنی فائڈ پر منتج ہوتی ہے، جو لامتناہیت کے باوجود معنی کا ماخذ تصور کیا جاتا ہے۔اس کا مطلب یہ ہوا کہ سگنی فائڈ کا ایک اثباتی لمحے پر ختم ہونا لازمی ہے اور یہی اس کی حد ہے۔آغا نے تصنیف اور متن کے درمیان واضح تفریق کو نہیں دیکھا۔اس لیے ان کا ''حقیقتِ عظمیٰ'' میں انجذاب کا لمحہ دراصل اثبات کا لمحہ ہے، اثبات کا لمحہ فائنل سگنی فائڈ سے وصل کا لمحہ ہے۔اس کا اظہار آغا نے کئی جگہوں پر کھل کر کیا ہے، آگے چل کر میں صوفیا کے حوالے سے اس کا جائزہ پیش کروں گا۔ بارتھ نے متن کی وضاحت کے لیے اسے پیاز کے پرتوں سے تشبیہہ دی ہے، لیکن مقصود اسے معنی کے تسلسل کو روکنا ہر گز نہیں تحریر کی مرکزیت کی بنیاد پر سگنی فائر کی لامتناہیت اس کا اصل ہدف رہا ہے۔بارتھ متن کے خدوخال وضع کرتے ہوئے یہ ثابت کرتا ہے کہ آخری پرت کے اُترنے کے بعد کوئی ایسا معنی نہیں ہوتا جسے حاصل کر لیا جائے اور اس کے بعد یہ اعلان کر دیا جائے کہ نقاد نے فائنل سگنی فائڈ تک رسائی حاصل کر لی ہے، لہذا متن کی قرأت کا عمل مکمل ہو چکا ہے۔اس سے پہلے کہ آغا کے نکالے گئے نتیجے کی جانب آئیں، پہلے آغا کے بارتھ کے اس ترجمہ شدہ اقتباس کو دیکھتے ہیں:

''ساختیاتی تجزیہ کوئی مخفی معنی دریافت نہیں کرتا کیونکہ تخلیق تو پیاز کی طرح ہوتی ہے جو پرتوں (نظاموں) کے ایک عالم کے سوا کچھ نہیں؛ جس کا جسم کسی راز، کسی اصل الاصول سے عبارت نہیں۔ وہ کچھ نہیں سوائے پرتوں کے ایک لامتناہی سلسلے کے، جو اپنی سطحوں کی یکتائی کے علاوہ اپنے اندر اور کوئی شے نہیں رکھتا'' (امتزاجی تنقید، ص،۵۲)۔

بارتھ کے اس ترجمہ شدہ اقتباس پر آغا کا انتہائی مہمل تجزیہ ملاحظہ کریں، بارتھ کے بارے میں لکھتے ہیں کہ،

''اس کا یہ کہنا کہ کائنات کے Text میں کوئی معنی نہیں، اس لیے محل نظر ہے کہ کائنات پیاز نہیں جس کے پرت اُتارتے ہوئے آپ اس مقام پر پہنچ جاتے ہیں جس کے آگے کوئی اور پرت نہیں۔ کائنات کے پرت تو لامتناہی ہیں اور جب یہ سارے کے سارے اُتارے نہیں جا سکتے تو کوئی بھی رولاں بارت پورے وثوق سے کیونکر یہ اعلان کر سکتا ہے کہ پرتوں کے نیچے معنی موجود نہیں'' (امتزاجی تنقید۔۔۔ص ۷۰)۔ کیا بارتھ نے یہ سب کچھ کہا ہے جو آغا نے اس سے منسوب کیا ہے؟ ہر گز نہیں۔ آغا اس کا ترجمہ کر کے بھی اس کو سمجھ نہیں پائے۔بارتھ تو کہتا ہے کہ ''تخلیق پیاز کی طرح ہوتی ہے''، پیاز نہیں ہوتی کہ جس کا آخری پرت بھی اتر سکتا ہے۔اسے آغا کی کم فہمی سمجھا جائے یا دروغ گوئی؟ پہلی بات تو یہ ہے کہ آغا وہ اقتباس پیش کرتے جس سے یہ

ثابت ہوتا کہ بارتھ نے واقعی ایسا کہا ہے۔دوسری بات یہ کہ خود آغا نے صوفیا کے حوالے سے سگنی فائڈ کے دیدار کا ثبات کرکے،''آخری پرت'' کے اترنے کا دعویٰ ہی نہیں کیا، 'معنیٰ' کا اعتراف بھی کیا ہے۔اس کو ثابت کرنے کے لیے ان کے پاس کوئی بھی دلیل موجود نہیں ہے۔آغا اپنی ہی دونوں باتوں میں پھنس چکے ہیں۔بارتھ پر تنقید کرنے کے لیے اس سے غلط اقتباس جوڑ دیتے ہیں۔اس کے بعد کہتے ہیں کہ کائنات کے پرت لامتناہی ہیں، یعنی اس کے آخری پرت تک پہنچنا ممکن نہیں ہے۔پھر سوال یہ ہے کہ جب آغا کے بقول صوفیا اس آخری پرت تک پہنچتے ہیں تو اس وقت پرتوں کے لامتناہی سلسلے کو کیسے قائم رکھا جا سکتا ہے؟ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ لامتناہیت کے مقولے کو سمجھنے میں آغا ناکام ہوئے ہیں، بارتھ نہیں۔اس طرح آغا، بارتھ کی تھیوری کو سمجھنے سے بھی قاصر رہے ہیں۔

آغا کی ایک غلطی یہ ہے کہ انھوں نے بارتھ کی اصطلاح "Work" کا ترجمہ ''تخلیق'' کیا ہے، جو غلط ہے۔''تخلیق'' کا لفظ آغا کی باطنی خواہش کا نتیجہ ہے، جس کے تحت وہ خود کو خالق ثابت کرنے کی سعی میں مصروف ہیں۔اس کے علاوہ آغا کا یہ اقتباس تصنیف اور متن کے بارے میں ان کی مکمل لاعلمی کو ظاہر کرتا ہے۔آغا نے جو خیالات بارتھ سے منسوب کیے ہیں ان کا بارتھ سے کوئی تعلق نہیں۔بارتھ پیاز کی مثال تو ضرور دیتا ہے لیکن متن کی لامتناہیت کے قضیے کو سگنی فائڈ کی دریافت پر ختم نہیں کرتا۔آغا جب یہ کہتے ہیں کہ کائنات کے سارے پرت اتارے نہیں جا سکتے یا یہ کہ وہ 'لامتناہی' ہیں تو وہ بارتھ کی نہیں صوفیا کے 'انجذاب' کے لمحے کی نفی کرتے ہیں جن کے بارے میں وہ خود تسلیم کرتے ہیں کہ انھوں نے حقیقتِ عظمیٰ کا نظارہ کر لیا تھا۔آغا جب ''حقیقتِ عظمیٰ'' کے نظارے کی بات کرتے ہیں تو فائنل سگنی فائڈ کی تصدیق کرتے ہوئے'' کائنات'' کے متن کو خود ہی محدود کر دیتے ہیں۔وصل کا لمحہ لامتناہیت کا خاتمہ ہے جو متن کی تحدید کے مترادف ہے۔بارتھ سگنی فائڈ کے التوا اور سگنی فائر کی لامتناہیت پر زور دیتا ہے، اسی لیے اس نے تصنیف اور متن کے مابین واضح فرق قائم کیا ہے۔اب بارتھ کے اپنے الفاظ ملاحظہ کریں:

The Text, on the contrary, practises the infinite deferment of the signified, is dilatory; its field is that of the signifier and the signified must not be conceived of as 'the first stage of meaning'......the infinite of the signifier refers not to some idea of the ineffable (the unnameable signified) but to that of a playing; the generation of the perpatual signifier (IMT, P, 158).

اگر صوفیا وہ آخری پرت اتارنے میں کامیاب ہوئے ہیں جس کے نیچے معنی دبا ہوا ہے تو اس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ آغا متن کی اس تعبیر تک نہیں پہنچے، جو بارتھ کے پیشِ نظر رہی ہے۔ وہ صرف تصنیف کے اندر ہی فائنل سگنی فائڈ کے ہونے کا یقین دلاتے ہیں۔ بارتھ اس سارے پسِ منظر سے بخوبی آگاہ تھا، اس لیے اس نے کہا کہ ''تصنیف میں Monistic Philosophy کے لیے کچھ بھی پریشان کن نہیں ہے'' (ایضاً، ص،۱۶۰)۔ تاہم متن کی ساخت اس کے بالکل برعکس ہے۔ تصنیف کے برعکس متن کا انحصار لامرکزیت کے تصور پر ہے۔ واضح رہے کہ جب ہم لامرکزیت کا ذکر کرتے ہیں تو اس سے مراد صرف ایک اصطلاح نہیں ہے، مکمل فلسفیانہ وتنقیدی نظام ہے جو مرکزیت کی نمائندگی کرنے والے ایک بہت بڑے تعقلاتی نظام کو ''التوا'' میں لے جاتا ہے۔

آغا کے ساتھ مسئلہ یہ ہے کہ وہ فلسفے اور تنقید کی پیچیدہ اصطلاحات کے کلاسیکی، جدید اور مابعد جدید مفاہیم میں امتیاز کرنے میں ناکام رہے ہیں۔ وہ ان اصطلاحات کے استعمال کے دوران میں ان مفاہیم کو قطعاً نظر انداز کرتے ہوئے عجیب وغریب تشریحات پیش کرتے ہیں۔ اس طرح کی تحریریں قاری کا ذہنی معیار بلند کرنے کی بجائے اسے مزید ذہنی الجھاؤ میں مبتلا کیے رکھتی ہیں۔ مختلف ادوار میں تخلیق کردہ اصطلاحات کی تفہیم، تاریخی تسلسل میں ان کا بدلتا ہوا کردار اور اس کے بعد ان مختلف ادوار میں اختراع شدہ اصطلاحات کے مفاہیم کو ممیز کرکے ان کے مابین انسلاکات، تخالف، تفریق، تضادات اور تخفیف کو متعین کرنے والے عوامل کو ذہن میں رکھتے ہوئے کسی نتیجے پر پہنچا جاتا ہے۔ آغا کو کسی نتیجے پر پہنچنے کے لیے کسی طریقۂ کار کی ضرورت نہیں ہے، وہ کسی بھی وقت صوفی ہی کی مانند قلابازی لگا سکتے ہیں۔ صوفی اپنی ناکامی کو یہ کہہ کر چھپاتا ہے کہ وہ اپنے تجربے کو بیان نہیں کرسکتا۔ آغا فلسفے اور تنقید کی بحث کے دوران میں اسی قسم کی کیفیت کا شکار ہیں۔ وہ کسی بھی وقت یہ دعویٰ کرسکتے ہیں کہ ان کی اس قلابازی میں جو پُراسراریت کارفرما ہے اس کو کسی بھی زبان میں بیان نہیں کیا جاسکتا کیونکہ تمام زبانوں کے ''گنگ'' ہونے کا امکان ہے۔ کسی بھی اہم نکتے کو بیان کرتے وقت زبان ''گنگ'' ہوسکتی ہے، لیکن غیر اہم حرکتیں کرتے وقت، نہ صرف یہ کہ انھیں بہ خوبی بیان کیا جاتا ہے، ان کی صداقت کو تسلیم کرنے پر اصرار بھی کیا جاتا ہے۔

اب تک کی بحث میں یہ بات عیاں ہوچکی ہے کہ فلسفے اور تنقید کے حوالے سے آغا کی تفہیم کا معیار ایک طفلِ مکتب سے زیادہ نہیں ہے۔ اسی حوالے سے میں آغا کے ایک اور اہم بیان کا تنقیدی جائزہ پیش کرنا چاہتا ہوں، ان کا ایسا بیان جس کا گہرا تعلق ان کی پیش کردہ گزشتہ معروضات کے ساتھ ہے اور اپنے پہلے بیانات کی طرح آغا اس اہم نکتے کا تجزیہ کرتے ہوئے عجیب صورتحال سے دوچار دکھائی دیتے ہیں۔ آغا نے یہ خیال

ظاہر کیا ہے کہ ساختیاتی اور مابعد ساختیاتی تنقید میں ''گھپلا یہ ہوا کہ قاری کو مصنف سے ہم رشتہ کرنے کی بجائے اسے مصنف کی مسند پر بٹھا دیا گیا اور مصنف کو مسند سے محروم کر کے کہیں غائب کر دیا گیا۔ گویا پہلے مصنف مرکزہ تھا اور اب قاری ''مرکزہ'' قرار پایا'' (امتزاجی تنقید، ص،۱۱۸)۔ مجھے حیرت اس بات پر ہے کہ آغا نے ساختیاتی تنقید کے بارے میں کیا پڑھا ہے اور کیا سمجھا ہے؟ مصنف کی مرکزیت کے کلاسیکی اور جدید مفاہیم کا تجزیہ تو میں گزشتہ صفحات پر پیش کر چکا ہوں، اب آغا نے قاری کو ''مرکزیت'' کے مسند پر فائز کر دیا ہے، اس لیے یہاں یہ بھی ضروری ہو گیا ہے کہ ساختیاتی، بالخصوص بارتھ کی تھیوری کے مطابق قاری کے حقیقی کردار کی وضاحت کی جائے تاکہ آغا کے پیش کردہ باطل خیال کا ابطال کیا جا سکے اور ساختیاتی تنقید کو اس کے درست پیرائے میں سمجھا جا سکے۔ سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ ساختیاتی تنقید تک تو مصنف کی برتری قائم تھی۔ مابعد ساختیاتی رجحان کے سامنے آنے کے بعد مصنف کی مرکزیت کو لامرکزیت میں تبدیل کر دیا گیا، تاہم مصنف کی لامرکزیت سے یہ تاثر کہیں بھی پیدا نہیں ہوتا کہ قاری کو مرکزیت کی مسند پر بٹھا دیا گیا ہے۔ ''امیج، میوزک اور متن'' کے تجزیاتی مطالعے کے بعد یہ حقیقت کھل کر ہمارے سامنے آ جاتی ہے کہ قاری کی مرکزیت کا شوشا اڑانا بالکل غلط ہے۔ جب ہم بارتھ کی کتاب S/Z کا مطالعہ شروع کرتے ہیں تو ابتدائی چند صفحات کے مطالعے کے بعد ہی حتمی بنیادوں پر یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ قاری کی مرکزیت کا سوال اٹھانا بالکل غلط ہے۔ میں مصنف کے روایتی اور جدید تصور کے بارے میں گزشتہ صفحات پر تفصیل سے بحث کر چکا ہوں، جس کے مطابق مصنف معنی کا مرکز اور ماخذ تھا۔ آغا نے جب قاری کی مرکزیت کا دعویٰ کیا تو مرکزیت کے تصور میں مضمر افتراق کو سمجھنے سے قاصر رہے۔ مصنف ایک فائنل سگنی فائڈ تھا، اس کی تصنیف کی ہر تشریح اس کی نفسیات، اس کی زندگی اور اس کی ترجیحات کے حوالے سے کی جاتی تھی۔ بارتھ نے قاری کو ایک مخصوص نوعیت کی قرأت کا کردار سونپنے سے پہلے ہی واشگاف الفاظ میں یہ بیان کر دیا تھا کہ

> I is not an innocent subject, anterior to the text, one which will subsequently deals with the text as it would an object to dismantle or a site to occupy. This "I" which approaches the text is already itself a plurality of other texts, of codes, which are infinite, or more presisely lost..... (S/Z, P, 01).

غور کریں کہ کوئی ایسی جگہ نہیں جس پر قاری 'قبضہ' کرنا چاہتا ہے۔ بارتھ کسی بھی ''سبجیکٹ'' کی مرکزیت کے تصور سے آگاہ تھا، خواہ وہ 'سبجیکٹ' قاری ہی کیوں نہ ہو۔ وہ جانتا تھا کہ اگر ''سبجیکٹ'' کو پہلے ہی سے

لامتناہی کوڈز اور کنونشنز کا 'اثر' نہ دکھایا گیا تو اگلا چیلنج قاری کی مرکزیت قائم کرنے کے مترادف ہوسکتا ہے۔ اگر سگنی فائر کے تسلسل وتکثیریت کی وجہ سے قرأت کا عمل غیر مختتم ہے، جس میں سگنی فائڈ کا کوئی امکان نہیں ہے تو مرکزیت کے تصور سے کیا مراد ہے؟ اگر کسی بھی صورت میں مغربی ڈسکورس کو اپنی اس روایتی سائنسی، تنقیدی، آئیڈیولاجیکل اور علمیاتی مرکزیت پر واپس نہیں پہنچتا تو نہ اسے صرف مصنف کی مرکزیت کو ختم کرنا ہے، بلکہ قاری کی مرکزیت کو قائم ہی نہیں ہونے دینا۔ اس نکتے کو مرکز، سگنی فائر، سگنی فائڈ، معنی، تعیین اور ماخذ جیسی کسی بھی ایک اصطلاح کی تفہیم سے خود پر آشکار کیا جاسکتا تھا، بدقسمتی سے آغا نے ایسا نہ کیا۔ اگر ہم یہ کہیں کہ سگنی فائڈ کا عمل میں آنا ضروری ہے تو ''سبجیکٹ'' کو وجود میں لائے بغیر یہ ممکن نہیں، اگر یہ کہیں کہ مرکزیت کا خاتمہ ناممکن ہے تو معنی کی حتمیت سے نجات ممکن نہیں۔ اگر یہ نکتہ اٹھائیں کہ معنی تو متعین ہوتا ہے لیکن مرکزیت کی ضرورت نہیں تو ایسا بھی ممکن نہیں ہے۔ جہاں معنی یا سگنی فائڈ کی تعیین کا مسئلہ ہوتا ہے وہاں معنی کو متعین کرنے والے 'وجود' کا انکار نہیں کیا جاسکتا۔ ان مفاہیم میں معنی یا سگنی فائڈ کی 'موجودگی' تکثیریت کی نفی ہے۔ بہت سے شعرا کی یہ خواہش ہوتی ہے کہ ان کے لکھے ہوئے متن کو متن کی کثرتِ معنی کا 'مرکز' کہا جائے، وہ اس حقیقت کو نظر انداز کردیتے ہیں کہ ایسا ان کی 'موت' کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ لہٰذا تحسین متن کی ہونی ہے نہ کہ اس کے نام نہاد ''خالق'' کی۔ ایک مخصوص طریقۂ کار کی پیروی میں کثرت کا ذمہ قاری اٹھاتا ہے، جب کہ مصنف اس کی کثرت کے راستے میں خود کو کھڑا کرکے رکاوٹ ڈالتا ہے۔ بارتھ کے اپنے الفاظ میں یوں کہ ''متن کی تشریح کا مطلب۔۔۔۔ اسے معنی دینا نہیں، بلکہ اس کی تحسین کرنا کہ کثرت کی تشکیل کیسے ہوتی ہے'' (ایس / زیڈ، ص، ۵)۔ اگر مصنف کا کردار بھی ایسا ہی ہے تو پھر مصنف کی مرکزیت کو چیلنج کرنا اولین شرط ہے، مگر آغا تو ہمیں یقین دلاتے ہیں کہ شعریات کا تمام نظام مصنف کے بطن میں موجود ہے، یعنی مصنف ہی اس کا حقیقی خالق ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ آغا نے مابعد جدید تنقید کو فیشن کے طور پر اختیار تو ضرور کیا، مگر مابعد جدید تنقید کے بنیادی تعقلات کی تفہیم کے بغیر جن نتائج کو قبول کرنے کی کوشش کی، ان کا کوئی امکان ہی نہیں تھا۔ اصطلاحات کے مفاہیم کے مابین عدم امتیاز کی وجہ سے آغا کی تشریحات ایک خطرناک صورت حال اختیار کرگئی ہیں۔ قاری کے ذہنی الجھاؤ کا شکار ہونے کا امکان زیادہ ہے۔ اور سب سے زیادہ اس الجھاؤ میں آغا کے اپنے ہی شاگرد پھنسے ہوئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ یہ سب منطقی طریقۂ کار اختیار کرنے کی بجائے احمقانہ حرکتیں کرنے میں مصروف رہتے ہیں۔

آغا کی باطل تشریحات کا سلسلہ بہت طویل اور بعض مقامات پر تو انتہائی مضحکہ خیز دکھائی دیتا ہے۔ لکھتے ہیں کہ ''دال کی جگہ اگر معنی کا لفظ استعمال کیا جائے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ جب معنی ''مقام'' کو روشنی کے ہالے

میں سمیٹ لیتا ہے تو اپنے وجود کا اعلان کرتا ہے'' (امتزاجی تنقید، ص، ۱۲۷)۔ آغا کس وقت کیا کہتے ہیں، انھیں کچھ خبر نہیں۔ ان کے ایک اور اقتباس کو اسی سے جوڑ کر پڑھیں تو سر چکرانے لگتا ہے۔ جان سٹرک سے اتفاق کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ''کوئی بھی ''دال'' اگر ''مدلول'' کی طرف اشارہ نہ کرے تو وہ بے معنی آواز سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا'' (امتزاجی تنقید، ص، ۵۷)۔ ایک بار پھر اسی بیان کو دہراتے ہیں۔ ''مدلول کے بغیر دال محض ایک بے معنی آواز ہے جب کہ دال کے بغیر مدلول خود کو ظاہر کرنے سے قاصر رہتا ہے'' (ایضاً، ص، ۵۸)۔ آغا کے دونوں اقتباسات ایک دوسرے کی نفی کر رہے ہیں۔ ایک طرف وہ دال کو معنی کا نام دینا چاہتے ہیں، دوسری طرف دال کے بارے میں لکھتے ہیں کہ یہ ''بے معنی'' آواز ہے۔ اس کے بعد یہ درس دیتے ہیں کہ دال کو معنی سمجھ لیا جائے۔ آغا نہیں جانتے کہ لوگوں کو سمجھانے سے پہلے خود بھی سمجھنا ضروری ہوتا ہے۔

آغا کا دال کو معنی سے بدلنا بالکل ایسے ہے جیسے یہ کہا جائے کہ گدھے اور انسان کے درمیان فطری اور ارتقا کے نتیجے میں حاصل کی گئیں صلاحیتوں پر مبنی تمام تر تفریقات کو پسِ پشت ڈالتے ہوئے گدھے کو انسان سمجھ لیا جائے۔ تاریخِ فلسفہ اور فلسفہ لسانیات میں کسی مخصوص اصطلاح کا استعمال ایک خاص قسم کے معنی کی وضاحت کے لیے ہوتا ہے، کسی کی مجہول طبع کی تسکین کے لیے اسے اس کے حقیقی معنوں سے منحرف نہیں کیا جاسکتا۔ اگر یہ کام اتنا آسان ہوتا تو مغرب میں ہی طے پاچکا ہوتا۔ اور اگر کہیں مغربی نظریہ سازوں تک یہ خبر پہنچ گئی کہ اُردو کے ایک نقاد نے ان کی اصطلاح سگنی فائر کے ساتھ یہ سلوک روا رکھا ہے تو ممکن ہے وہ لوگ اپنی تھیوریوں کی اُردو میں اشاعت پر پابندی عائد کردیں۔ دال یا سگنی فائر کو تمام مغربی نظریہ سازوں نے اسی مفہوم میں استعمال کیا ہے، جس مفہوم میں سیوسیئر نے اس اصطلاح کی تشریح کی تھی۔ دال، معنی نہیں ہے، محض آواز ہے جو معنی کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ مدلول وہ تصور ہے جو اس آواز کو سننے کے بعد ہمارے ذہن میں ابھرتا ہے۔ اگر زبان کی بدیہی اصولوں پر مبنی حیثیت کو چیلنج کردیا جائے تو مدلول کی دیگر تعقلات تک لاتشکیل کا عمل بآسانی طے پاسکتا ہے یعنی تعقلات کی نوعیت تبدیل ہوسکتی ہے، جس سے معنی کی تشریح یکسر تبدیل ہوجائے گی۔ بہر حال دال، مدلول اور نشان کا سارا قضیہ ہی ان لوگوں کے لیے ہے جو زبان کی اولین حیثیت پر یقین رکھتے ہیں۔ اگر دال اور مدلول کے مابین تفریق قائم نہ کی جاتی تو بارتھ اور دریدا سمیت کئی دوسرے مفکر اپنے نظریات کی بنیاد ان اصولوں پر کبھی نہ اٹھا سکتے تھے۔ دریدا کو کیا ضرورت تھی کہ سیوسیئر کی لسانیات کو بنیاد بنا کر، مغربی موجودگی کی مابعد الطبیعات میں سے ایک مشترکہ بنیاد یا مآخذ کی دریافت کرتا اور اس کے بعد ان کی ڈی کنسٹرکشن محض اس لیے کرتا کہ ان تضادات کو نمایاں کرسکے جس کو نظر انداز کرکے معنی کے قضیے کو

اجاگر کیا گیا ہے۔اس کو تو چاہیے تھا کہ آغا جیسی سوچ اپناتا اور کہہ دیتا کہ دال ہی معنی ہے۔ اگر دال معنی ہے تو پھر مدلول کیا ہے اور کیا تھا؟ دریدا کیوں اتنی مشکل میں چلا گیا کہ اس نے ''فلسفے کی حدود''، ''تحریر اور افتراق'' اور ''تحریر اور مظہر'' جیسی کتابیں لکھنے کی ضرورت پڑی، جس میں اس نے تمام مغربی فلسفے پر از سرِ نو بحث کی، صرف ایک لفظ کو بدل کر کام چلا لیتا۔ دال تو محض آواز ہے، شعور کے ساتھ کیا سلوک کرنا ہے جو ہر لمحہ مدلول کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے، جس کا دریدا کو ادراک تھا، اسی لیے اس نے اپنی کتاب ''پوزیشنز'' میں یہ واضح کردیا کہ ممکن ہے مابعد الطبیعاتی موجودگی سے نجات نہ پائی جاسکے۔ اگر دال کو معنی گردانا ہے تو مابعد الطبیعات اور لاتشکیل کے درمیان امتیاز کو کیسے برقرار رکھنا ہے؟ مغربی مابعد الطبیعات جو ہر لمحہ معنی کو وجود میں لاتی ہے، لاتشکیل اسے ناکافی گردانتے ہوئے اسے التوا میں لے جانے کا کام کرتی ہے۔ تاہم دونوں کی ''موجودگی'' لازم ہے۔ اسی طرح اگر دال کو معنی سمجھ لیا تو آغا ''عقب'' کے مسئلے کو حل نہیں کرسکتے۔ دال تو وہ ہے جسے صوفیا نے مظہر گردان کر مسترد کردیا تھا۔ مغربی فلسفے میں مظہر کو ایک حقیقت سمجھا جو تفکری جدلیات کے آفاقی اصولوں کی پیروی میں اپنے جوہر سے ہم آہنگ ہوجاتا ہے۔ اگر دال یا 'مظہر' ہی اٹل حقیقت ہے تو 'جوہر' کی تشریح کیسے کرنی ہے؟ حقیقت یہ ہے کہ 'جوہر' موجود ہے، مگر مابعد جدید فلسفے میں 'مظہر' یا دال کو اہمیت اس لیے دی گئی کہ حقیقت تک رسائی کے امکانات کو مخدوش کرنا مقصود تھا۔ دال کی فراوانی ہی ایک ایسا سلسلہ تھا جو عالمی سامراجی نظام سے اس انداز میں ہم آہنگ ہورہا تھا کہ لوگوں کے اذہان میں صرف یہ جاگزیں رکھنا تھا کہ ظاہر سے پرے معنی موجود نہیں ہے، جو ہے اسے غنیمت جانیں۔ عالمی گلوبلائزیشن کا تقاضا ہے کہ منڈی میں یہ سوال ہی نہ اٹھایا جائے کہ جس سے اعلیٰ اور ادنیٰ کے درمیان امتیاز قائم کیا جاسکے۔ اگر ایسا ہوا تو گلوبلائزیشن کی حرکت رکنے کا خطرہ ہے۔ سرمایہ داری آفاقیت کا تقاضا ہے کہ تسلسل کو اہمیت دی جائے۔ یہی وجہ ہے کہ مغرب میں اس نعرے کو بہت اہمیت دی گئی کہ ''سب چلتا ہے۔'' اگر غور کیا جائے تو واضح طور پر نظر آئے گا کہ مغربی ممالک میں صارفی کلچر، جو معاشی گلوبلائزیشن کی بنیادی صفت ہے، وہ سگنی فائر کے تسلسل کی منطق سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہے۔ یہی وہ اہم نکات ہیں جہاں پر آغا اور ان کا مکتبۂ فکر سامراجی ہاتھوں میں کھلونے کی مانند کھیلنے پر مجبور ہے۔

جونہی ہم آغا کے کچھ اور دعووں کی جانب توجہ مبذول کرتے ہیں تو مزید عجیب و غریب تشریحات ہمارے سامنے آتی ہیں، جو آغا کے ذہنی الجھاؤ کو نمایاں کرتی ہیں۔ آغا 'دال' کو 'معنی' تصور کرلینے کے بعد لکھتے ہیں کہ

''وقت ہر مقام پر رکتا ہے اور رکنا ''لمحے'' کو نشان زد کرتا ہے، بالکل جس طرح Signifier جب

''مقام'' پر رکتا ہے تو خود کو مدلول یعنی Signified میں تبدیل کر لیتا ہے۔۔۔۔ ہر مقام کو چھوتے ہی معنی کی توسیع ہو جاتی ہے یا یوں کہیے کہ معنی میں ایک نئے پرت کا اضافہ ہو جاتا ہے لہٰذا زماں کی طرح معنی بھی معدوم نہیں ہوتا، یہ ہر قدم پر معنی کی زنجیر میں اضافہ کرتا ہے۔۔۔ معنی کے حوالے سے مقام کو چھونے سے معنی کے باطن سے ایک اور معنی جنم لیتا ہے'' (امتزاجی تنقید، ص ۱۲۷)۔

یہاں پر آغا ساختیاتی تھیوری کے ایک بالکل بے خبر طفلِ مکتب کی شکل میں سامنے آئے ہیں۔ پہلے انھوں نے 'دال' کو معنی تصور کر لیا اور اس کے بعد اسے ''رکنے'' کا پابند سمجھتے ہوئے اس میں توسیع کا اعلان کر دیا۔ سب سے پہلی بات یہ ہے کہ ''رکنا'' ایک غیر علمی اور غیر فلسفیانہ اصطلاح ہے، جب فلسفیانہ مباحث کیے جاتے ہیں تو انھی اصطلاحات کا استعمال کیا جانا لازمی ہے، جنھیں فلسفے کی تاریخ وضع کرتی ہے۔ فلسفے کی تاریخ میں ''رکنے'' کی جگہ لفظ 'تعیین' کا استعمال کرنا اس لیے ضروری ہے تاکہ بحث کی علمیت قائم رہے۔ مغربی فلسفے کا علم رکھنے والے جانتے ہیں کہ آغا نے کس قدر غیر ذمہ داری کا ثبوت دیا ہے۔ سب سے پہلے انھوں نے 'دال' کو معنی تصور کر لیا، جو کہ ساختیاتی تھیوری کے تحت کسی بھی صورت ''خود میں'' معنی نہیں ہے۔ اس کے بعد اسے ''رکنے'' (تعیین) کا سبق دے کر اس کی توسیع کا دعویٰ کر دیا۔ سب سے پہلی بات یہ ہے کہ آغا کا یہ 'معنی' کیا شے ہے اور کہاں سے آتا ہے اور اگر یہ ''رکنے'' سے پہلے ہی معنی کے درجے پر پہنچ چکا ہے تو اسے خود میں وسعت پیدا کرنے کے لیے 'رکنا' کیوں پڑا؟ اس کے بعد یہ سوال اٹھتا ہے کہ اس معنی کے اپنے تعقلات کیا ہیں۔ کیا اس میں حرکت کا پہلو شامل ہے، جب وہ رکتا ہے تو ظاہری بات ہے کہ کہیں سے چلتا بھی ہے۔ کیا یہ از خود متحرک ہوتا ہے۔ اگر حرکت اس کی لازمی صفت ہے تو یہ بھی تسلیم کرنا ہوگا کہ حرکت 'نفی' سے عبارت ہے۔ اگر اس نے اپنی نفی کی تو اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ آغا کا 'معنی' تکمیل کے مرحلے میں داخل ہونا چاہتا ہے۔ اس کے بعد یہ اگلے لمحے اپنی تعیین کے عمل سے گزرتا ہے اور خود کو وسعت دیتا ہے۔ خود کو وسعت دینے کا مطلب یہ ہوا کہ وہ خارج سے کچھ ایسی چیز مستعار لیتا ہے جو اس میں شامل نہیں ہے۔ اگر خارج کی بدولت ہی اس میں وسعت آتی ہے تو اس سے یہ واضح ہو گیا کہ جس کو معنی کہا گیا وہ معنی نہیں تھا، محض عدم تکمیل کا احساس تھا، جو تکمیل کی جانب بڑھتا رہتا ہے، اور یہ سلسلہ رکنے والا نہیں ہے۔ اٹھارویں اور انیسویں صدی کے مغربی فلسفے میں ان معاملات سے بڑی مہارت سے نبرد آزما ہوا گیا ہے۔ آغا نے ابتدا ہی میں جس 'دال' کو 'معنی' کا نام دے دیا، ہیگلیائی اور کانٹین فلسفے میں ان کے لیے "Being" کی اصطلاح استعمال ہوئی ہے۔ یہاں آغا کی ان طفلانہ تعبیروں کی وضاحت کے لیے ہیگل کے فلسفے کی گہرائی میں اترنا مناسب نہیں ہے، یہ خود آغا کے ساتھ بھی بہت زیادتی ہوگی۔ میں صرف چند نکات کی جانب توجہ مبذول کرنا

چاہتا ہوں تا کہ بات کو سمجھنے میں آسانی رہے۔ہیگل نے اپنے "Shorter Logic" کے ایک اہم باب "The Doctrine of Being" میں 'وجود' سے متعلق ان نکات کا انتہائی جامع تجزیہ پیش کیا ہے۔''وجودِ محض'' جو ایک طرح کی معنی سے عاری تجرید ہے، ایک مطلق نفی ہے، اس کی حرکت اس کی تجریدی حیثیت کی نفی ہے، آغاز میں وہ غیر معین ہی رہتا ہے، لیکن ''بننے' کے عمل میں Being اور Nothing ایک وحدت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ جونہی 'وجود' کے تمام تعقلات کا استعمال مکمل ہوتا ہے، وہ اپنی انتہا کو پہنچتا ہے، تمام تعقلات اپنا اپنا کردار ادا کرتے ہیں، تعیین کے لمحات طے کرتے ہیں، اس طرح ان کا ''جوہر'' ظاہر ہوتا ہے یعنی 'وجود' اپنی تمام صفات یا تعقلات سمیت جب ایک عمل سے گزرتا ہے تو تعیین اور تشکیلات کے مختلف مراحل اس کے 'جوہر' کو عیاں کر رہے ہوتے ہیں، تاہم اس کی حد یہ ہے کہ جس طرح ''وجود'' میں اس کا ''جوہر'' اظہار پاتا ہے، اسی طرح 'جوہر' 'مطلق خیال' کی تشکیل کرتا ہے۔ہیگل نے اپنے "Larger Logic" میں اس کی مزید وضاحت کی ہے۔ہیگل سیکشن 1325 میں وضاحت کرتا ہے کہ

Essence is the outcome of being, and the Notion, the outcome of essence, therefore also of being.

تعینات کے اس لامتناہی سلسلے کا دریدا نے اپنی کتاب ''تحریر اور افتراق'' میں کچھ یوں خلاصہ پیش کیا ہے:

The Hegelian Aufhebung is produced entirely from within discourse, from within the system or the work of signification. A determination is negated and conserved in another determination which reveals the truth of the former. From infinite indetermination one passes to infinite determination....

(P, 348).

دریدا کے اس اقتباس کو یہاں پیش کرنے کا مقصد یہ ہے کہ قاری پر یہ عیاں رہے کہ ڈی کنسٹرکشن کی تشکیل کے وقت دریدا کے پیشِ نظر ہیگل کا لامتناہی عدم تعیین سے لامتناہی تعیین کی جانب رہنمائی کرنے والا تمام فلسفہ موجود تھا۔آغا زوال وانحطاط کی جانب اس لیے بڑھے کہ وہ ہیگل کے فلسفے کی ابجد سے بھی واقف نہیں تھے۔انھوں نے جو موقف اختیار کیا، اسے انتہائی سطحی اور لایعنی طریقے سے پیش کرنے کی کوشش کی۔ فلسفے وتنقید کے طالبِ علم کے لیے علم کی یہ سطح انتہائی مایوس کن ہے۔اگر آغا، ہیگل کی ''منطق'' کے مذکورہ باب

کا مطالعہ کرلیتے تو اس طرح کی تشریحات سے گریز کرتے۔ تاہم اسے سمجھنے کے لیے شعری نظر سے زیادہ فلسفیانہ وژن کی ضرورت تھی۔

کانٹ اور ہیگل نے معنی کی تشکیل کرنے والے تعقلات کا جامع تجزیہ پیش کیا ہے، اس حوالے سے ایک خیال جو دونوں بڑے فلسفیوں میں مشترک رہا، یہ ہے کہ قبل از ارتباط تمام تعقلات کی حیثیت اس نوع کی نہیں ہوتی کہ انھیں 'معنی' کی سطح پر بلند کیا جاسکے۔ تعقلات 'خالی' ہوتے ہیں۔ بعد از ارتباط ان میں وسعت کا امکان روشن ہوتا ہے یا وہ معنی کی شکل اختیار کرتے ہیں۔ آغا کی باطل تشریح کے تحت معنی پہلے ہی سے موجود ہے، اس کے بعد وہ اپنی توسیع کے لیے رکتا ہے۔ ساختیاتی تھیوری میں 'دال' بھی معنی سے پُر نہیں ہوتا، معنی سے خالی ہوتا ہے، حوالہ جاتی عمل کی تکمیل کے بعد معنی کی سطح پر آتا ہے۔ اگلا نکتہ یہ ہے کہ جب آغا نے 'معنی کے رکنے' کی بات مکمل کی تو اس کے بعد یہ واضح ہوگیا ہے کہ حوالہ جاتی حرکت یعنی 'رکنا' تعیین کا وہ عمل ہے جو سگنی فائڈ میں تبدیلی کے مترادف ہے۔ اگر آغا معنی کی کوئی ایسی جہت نکالتے جو حوالہ جاتی عمل کے بغیر ہی توسیع کی شکل اختیار کرلیتی تو یقیناً اسے تجریدی وسعت کے دائرے میں لایا جاسکتا تھا۔ یہاں پر سوال یہ ہے کہ رکنا یعنی تعیین کا عمل ہی وسعت کا باعث بن سکتا ہے۔ اگر یہاں آغا سے یہ سوال کیا جائے کہ حوالہ جاتی عمل تو سگنی فائڈ میں تبدیلی کا عمل ہے لہذا آپ نے جو کھچڑی تیار کی ہے اس کی جداگانہ حیثیت کیا ہے؟ فلسفے اور ساختیاتی تھیوری کا کوئی بھی طالب علم حوالہ جاتی عمل کو سگنی فائڈ سے جوڑے بغیر نہیں رہ سکتا۔ آغا نے صرف یہ کام کیا ہے کہ 'دال' کو معنی تصور کرلیا ہے۔ کیوں؟ اس کی وجہ بتانے سے قاصر ہیں، جب کہ باقی وہی کچھ ہے جو ساختیاتی تھیوری دعویٰ کرتی ہے۔

آغا کو پڑھتے وقت ہمیں ہمہ وقت ان کی جانب سے مہمل تعبیرات کے لامتناہی سلسلے کا سامنے کرنے کے لیے تیار رہنا چاہیے۔ اسی صفحے پر تھوڑا آگے چل کر لکھتے ہیں کہ ''حقیقت یہ ہے کہ معنی، التوا یعنی Regression کا نہیں Progression کا مظہر ہے، وہ ملتوی نہیں ہوتا، وسعت آشنا ہوتا ہے۔ معنی کے حوالے سے دریدا کا رویہ منفی ہے۔۔۔ دریدا کے حق میں اتنا ضرور کہا جاسکتا ہے کہ اس نے معنی کو مدلول کے محبس سے آزاد کیا'' (ایضاً، ص،۱۲۷)۔ یہاں پر دو نکات پر توجہ دینے کی ضرورت ہے: ایک یہ کہ آغا نے سوچا کہ دریدا 'دال' کو مدلول کے ''محبس'' سے آزاد کرا لیتا ہے اور دوسرا یہ کہ معنی ایک طرح کا "Progression" کا عمل ہے۔ تعیین جب اگلا مرحلہ طے کرلیتی ہے تو اس سے واضح ہوجاتا ہے کہ ارتقا کا عمل واقع ہوچکا ہے، لیکن تعیین کے دوران میں اگلا مرحلہ تعلق (روشن خیالی مفہوم میں) اور سگنی فائڈ (ساختیاتی مفہوم میں) ارتقا کے ہی مترادف ہوتا ہے۔ تفکری جدلیات جس لمحے کی نفی کرتی ہے اسے نکال باہر

نہیں کرتی، اسے خود میں سمو لیتی ہے اور اگلے مرحلے میں چلی جاتی ہے۔ آغا نے حوالہ جاتی عمل سے معنی کو ''وسعت آشنا'' کیا۔ حوالے کا عمل میں آنا اور اس کے بعد اس کا متعین ہونا سیوسیری مفہوم میں سگنی فائڈ کی تشکیل ہے، جبکہ روشن خیالی فلسفے میں موضوعی اور معروضی ارتباط سے تعقلات کی تشکیل کا نام ہے جن میں وسعت آتی رہتی ہے۔ آغا نے صرف دال کو معنی کہا ہے اور جس طریقے سے بحث کو لے کر چلے ہیں، اس سے وہ صرف اپنا ہی مذاق اڑا رہے ہیں۔ اب جو یہ کہہ رہے ہیں کہ دریدا نے 'معنی' کو مدلول سے آزاد کرا کے بہت اہم کام کیا ہے تو خود آغا اسے دوبارہ غیر منطقی انداز میں مدلول یا تعقل میں گھسیٹ رہے ہیں۔ اچھا ہوتا کہ پہلے ہیگل کو پڑھتے، اور اس کے بعد دریدا کی ہیگل پر تنقید کا خود مطالعہ کرتے۔ توجہ اس بات پر مرکوز کرتے کہ وہ کون سے تعقلات ہیں جو ہیگل کی تفکری جدلیات کی خصوصیت ہیں۔ ان کا استعمال کس انداز میں ہوا ہے؟ اور اس کے بعد کیا کوئی ایسا خلا رہتا ہے جس کو خود ہیگل نہ دیکھ سکا اور بعد ازاں دریدا نے دیکھا۔ آغا کو ذمہ داری کا مظاہرہ کرتے ہوئے ہیگل کے براہِ راست مطالعے کے بعد دریدا کی مختلف کتابیں پڑھنی چاہیے تھیں۔ اس کے بعد ان کو تنقید کے دائرے میں لے کر آتے۔ ان نکات پر توجہ مرکوز رکھتے کہ کیا ہیگل کے جناتی فلسفیانہ نظام میں ایسے "Aprias" موجود ہیں جن کی نشاندہی دریدا نے کی ہے؟ یعنی معنی کی تشکیل کا عمل جو تقریباً پچیس سو برس کی مغربی فلسفیانہ تاریخ کے تسلسل میں مختلف شکلیں اختیار کرتا ہوا تفکری جدلیات کی صورت میں اپنی انتہا کو پہنچ گیا تھا، کیا اس میں معنی کا تعین جن بنیادوں پر کیا گیا تھا، ان میں ایسے Gaps موجود ہیں کہ جن کی بنیاد پر معنی کو فکشن کہا جا سکے۔ اگر ان 'گیپس' کو بھرا ہی نہیں گیا تو پھر معنی کو فکشن کہنے میں کوئی حرج ہی نہیں ہے۔ تاہم یہ معاملات اگلے مرحلے کی ضرورتوں اور تقاضوں کے تحت انجام پانے لازمی ہیں۔ دریدا کا فلسفہ عدم تعیین کا راستہ کھولتا ہے، لیکن کیا دریدا عدم تعیین کا قائل تھا؟ اگر اسے وہ حوالہ نظر آتا یا مزید ایسے مقولات تراشنے کا امکان ہوتا کہ جہاں پر غیر معین تعقلات اپنی ''تشکیل'' کے لیے متحرک و فعال ہوتے تو کیا وہ اس صورت میں بھی التوا یا عدم تعیین کا دعویٰ کرتا۔ آغا تعقلات کے مفاہیم ہی سے آگاہ نہیں ہیں۔ ان کی نظر کسی بھی طرح کے تضادات یا "Aporias" پر مرکوز نہیں ہے۔ وہ جہاں سے دل چاہتا ہے بات شروع کر لیتے ہیں، اس کے بعد اس بات کو کس جانب لے جاتے ہیں، انھیں کوئی خبر ہی نہیں رہتی۔ 'دال یا ان کے بقول معنی جب 'رکتا' ہے تو وہ کس تغیر و تبدل سے گزرتا ہے؟ آغا نے اسے لمحے کی تعیین سے جوڑا ہے۔ سوال یہ ہے کہ 'کیا رکنے' کے بعد کا عمل سیدھا سادہ، تضادات، تخالف اور افتراقات سے بالا ہے؟ لینن ''فلسفیانہ بیاض'' کے مطالعے کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ ہیگل کے نزدیک لمحے کا استعمال ''ربط'' کے لیے ہوتا ہے۔ ربط کے بعد تعقلات کا ایک مکمل نظام حرکت میں آتا ہے۔ بالآخر متخالف تعقلات کی تحلیل ہوتی ہے اور تشکیل کا

ایک مرحلہ طے ہوتا ہے۔ آغا کے لیے لمحے کا استعمال کس مفہوم میں ہوتا ہے؟ اگر آغا کی اس لایعنی وضاحت کو میں اپنے تجزیے میں مزید کچھ جگہ دوں تو ساتھ ہی یہ سوال اٹھتا ہے کہ جب 'معنی' ربط کے بعد جہاں پر رُکا اور اس کے بعد ربط کا عمل طے ہوا تو پھر 'معنی نے کیا شکل اختیار کی؟ کیا وہ جہاں رُکا وہاں اس نے ہر طرح کے عوامل کو اپنے موافق پایا؟ کیا اسے ایسے مقولے کی نفی کرنی پڑی جو اس سے ہم آہنگ نہ تھا تاکہ اپنی تصدیق کر سکے؟ جن قوتوں کو اس نے موافق پایا اور جن سے تخالف میں آیا، ان کو زیر کرنے کے لیے خود معنی نے کون سے تعقلات کی تشکیل کی؟ آغا اس طرح کی وضاحت پیش کرنے سے مکمل طور پر عاری ہیں۔ المیہ یہ ہے کہ آغا خود سے بار بار برسرِ پیکار ہونے کے ذہنی الجھاؤ کا شکار ہیں۔ ان کی پہلی غلطی یہ ہے کہ انھوں نے ''معنی' کو غیر معین نہیں گردانا جو ارتقا کا عمل طے کرتا ہے۔ اگرچہ ان کے معنی کی شکل واضح نہیں ہے، تاہم انھوں نے معنی ہی سے آغا کیا ہے، جس سے ایک بار پھر فوق تجربیت کا تصور ذہن میں جنم لیتا ہے۔ ایک مستقل اور حتمی موجودگی! جو لسانی ساختیات اور لاتشکیل سے کوسوں دور ہے۔ دریدا ''تحریر اور افتراق'' میں لکھتا ہے کہ

Hegel had conceived more profoundly than anyone else: the indifference in the service of presence, at work for (the) history (of meaning) (P, 333).

اس ''موجودگی'' کی بنیاد پر جس ''معنی'' کی تشکیل ہوتی ہے، اس میں تعقلات اپنی ''کلیت'' کے دعوے کے باوجود کچھ ایسے تضادات کو پُر کرنے سے قاصر رہتے ہیں کہ جن کی بنیاد پر معنی کو چیلنج کیا جاتا ہے۔ دریدا کا معنی کو چیلنج کرنا دراصل اس ''تصور'' کی معذوری کو ظاہر کرتا ہے جو عدم تکمیلی عناصر کے باوجود اپنی تکمیل کے دعوے پر بضد رہتا ہے۔ اس معنی کی نوعیت ایسی نہیں کہ کسی بھی مقام سے اسے چیلنج نہ کیا جا سکے۔ اگر ان "Aporias" کی شناخت کر لی جائے تو اس کے بعد ہیگلیائی نظام کے بالکل ساتھ ساتھ چلتے ہوئے اسے اس میں موجود "Blind Spots" دکھائے جا سکتے ہیں، جن کے گرد 'معنی' کا تمام جال بُنا گیا ہوتا ہے۔ دریدا کو ہیگل کے فلسفے کی گہرائی کا احساس ہے، اسی لیے وہ کہتا ہے جونہی ہم ''معنی'' کی تشکیل کے لیے منہ کھولتے ہیں سیدھا ہیگلیائی فلسفے کی تہ میں اتر جاتے ہیں (ایضاً، ص ۳۳۲)۔ آغا نے جو موقف اختیار کیا ہے وہ فلسفے کی سطح پر ہی پورا نہیں اترتا۔ آغا پر اصطلاحات کے معنی تک عیاں نہیں ہیں۔ پہلے دال کو ''شور شرابہ'' کہنا مدلول کی اہمیت پر زور دینا، اس کے بعد دال کو معنی کہنے پر بضد رہنا، اسکے بعد دریدا کی تعریف کرنی کہ اس نے دال کو مدلول کے ''محبس'' سے آزادی دلائی اور اس کے بعد دال کو کسی ایک مقام پر روک کر اسے مدلول میں تبدیل کرنا، آغا کے فلسفیانہ وتنقیدی علم کے افلاس کی نشاندہی کرتا ہے۔

تشریحات کے لیے بھی جس بنیادی علم کی ضرورت ہوتی ہے، آغا کا علم اس سطح کا بھی نہیں ہے۔اس لیے میں زور دے کر کہوں گا کہ آغا کو پڑھنے سے اتنا فائدہ نہیں جتنا نقصان ہوسکتا ہے۔ان کے ذہن میں مغربی علوم تو بالکل واضح نہیں ہیں، تاہم متحیر کر دینے والا امر یہ ہے کہ وہ صوفیا کے جس وحدت الوجود کا دامن تھامے ہوئے ہیں اور ہر نئی تھیوری کو متصوفانہ علم کا ہی تسلسل ثابت کرنے پر تُلے رہتے ہیں، اس کا بھی علم نہیں رکھتے۔مغربی مفکروں کے من پسند اقتباسات اٹھاتے ہیں اور انھیں صوفیا سے جوڑنے کی سعی ہمہ وقت کرنے میں مصروف رہتے ہیں۔مختلف اقتباسات اپنے مؤقف کی تصدیق کے لیے بڑے زور وشور سے پیش کرتے ہیں، پھر خود ہی ان اقتباسات کی نفی کرتے ہیں، نئے اقتباسات سے وہی معنی نکالتے ہیں جس کے رَد میں خود ہی اقتباسات پیش کر رہے ہوتے ہیں۔یہ رویہ اس قاری کے لیے انتہائی خطرناک ہے جو مغربی علوم کا علم نہیں رکھتا۔آیئے آغا کی پیش کردہ چند مہمل توجیہات پر غور کرتے ہیں۔اپنی ''امتزاجی تنقید'' کی تصدیق کے لیے سیوسیئر کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ ''بیسویں صدی کے لسانی مباحث میں بھی امتزاج کا پہلو نمایاں نظر آتا ہے۔مثلاً سیوسیئر کا مؤقف یہ تھا کہ لانگ جو زبان کا نظام یا سسٹم ہے، نظروں سے اوجھل رہتا ہے مگر پارول یعنی گفتگو یا عبارت میں اپنی موجودگی کا احساس دلاتا ہے۔۔۔لانگ اور پارول کا یہ انوکھا امتزاج کسی شعوری کاوش کا نتیجہ نہیں یہ ایک فطری عمل کا زائیدہ ہے'' (امتزاجی تنقید، ص،۱۹)۔واضح رہے کہ اس دلیل کو انھوں نے ''امتزاج'' کے مسئلے کے جواز کے طور پر بھی پیش کی ہے۔اگر آگے چل کر وہ اس کی نفی کر دیں تو اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط نہ ہوگا کہ انھوں نے جس دلیل کو فطری کہتے ہوئے، اپنے نظریۂ امتزاج کو ثابت کرنے کے لیے استعمال کیا ہے، بعدازاں انھوں نے اس دلیل کو خود ہی رد کر دیا ہے یعنی آغا نے ہی آغا کا ابطال کر دیا ہے۔''امتزاج'' کے شوق میں اس حد تک چلے گئے کہ صوفیا کو بھی ''امتزاج'' سے جوڑ دیا۔لکھتے ہیں کہ ''سمندر کی سطح پر لہروں کا کبھی ختم نہ ہونے والا کھیل جاری ہوتا ہے جس کے عقب میں پانی کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔مراد یہ پانی کی لانگ، اس کے پارول کی صورت میں ''تماشا'' دکھا رہی ہوتی ہے۔آپ چاہیں تو اس میں صوفیانہ تصورات کی جھلک بھی دیکھ سکتے ہیں'' (ایضاً، ص،۱۹)۔ان دونوں اقتباسات میں ہم دیکھ رہے ہیں کہ آغا نے 'لانگ' اور 'پارول' کی دوئی کو نہ صرف تسلیم کیا ہے، اسے ''امتزاج'' اور ''صوفیا'' کی 'صداقت' کو ثابت کرنے کے لیے بھی استعمال کیا ہے۔اسی فکر کی عکاسی کرتا ہوا ان کا ایک اور اقتباس ملاحظہ کرتے ہیں۔''عقبی حقیقت، ظاہری حقیقت کی خالق یا مرکزہ نہیں۔۔۔ظاہر حقیقت کے اندر عقبی حقیقت اسی طرح موجود ہے جس طرح شطرنج کی بازی کے اندر شطرنج کا قانون کارفرما ہے۔۔۔جی برادر وہی صوفیانہ مسلک'' (دستک اس دروازے پر، ص،۱۱۱-۱۱۰) واضح رہے کہ یہ مثال سیوسیئر نے 'لانگ' اور 'پارول' کی

تفریق کوملحوظِ خاطر رکھتے ہوئے استعمال کی تھی۔ اب تھوڑا آگے بڑھ کر ان کی ایک اور توجیہہ پر غور کرتے ہیں۔ لکھتے ہیں کہ ''حقیقت کا یک زمانی اظہار بجائے خود ''حقیقت'' ہے اس میں دوئی ناپید ہے؛ یہ خود ہی کھیل ہے اور خود ہی کھلاڑی! دیکھا جائے تو یہ ایک طرح کا صوفیانہ رویہ بھی تھا۔۔۔'' (امتزاجی تنقید، ص ۶۱)۔ یہاں ''لانگ'' اور ''عقب'' کو نظر انداز کرنے کا مطلب 'پارول' کے لیے 'لانگ' کی نہ صرف اہمیت کو ختم کرنا ہے، بلکہ 'لانگ' کے وجود کا انکار کرنا ہے یعنی ایک ایسا 'پارول' جسے اپنے اظہار کے لیے کسی اصول و قاعدے کی ضرورت ہی نہیں پڑتی؟ یہ خطرہ تو خود سیوسیئر بھی مول نہیں لے سکتا تھا، جو ایک مختلف نظریۂ لسان کی بنیاد رکھ رہا تھا۔ یہاں میں کسی فلسفیانہ گہرائی میں جا کر آغا کی اس فکری قباحت کا جائزہ پیش نہیں کر رہا ہوں، میں صرف آغا کے متضاد اقتباسات پیش کر رہا ہوں، قاری خود ان میں مضمر تضادات کو دیکھ سکتا ہے۔ آغا نے بالکل واشگاف الفاظ میں اپنے پہلے دونوں اقتباسات کی نفی کر دی ہے۔ انھوں نے بڑی مشکل سے 'لانگ' اور 'پارول' کی 'دوئی' کا تصور محض اس لیے پیش کیا کہ وہ 'عقب' کو اہمیت دے سکیں، تاکہ اس کے بعد انھیں 'امتزاج' کا فتویٰ جاری کرنے میں آسانی رہے۔ اور اسی 'عقب' کو انھوں نے اپنی ساری زندگی کی تنقیدی فکر میں ''شعریات کے نظام'' کو ثابت کرنے کے لیے استعمال کیا۔ بعد ازاں خود ہی یہ کہہ دیا کہ 'دوئی' ممکن نہیں ہے، لہٰذا 'عقب' (لانگ) کی ضرورت نہیں رہی، جبکہ 'یک زمانی' اظہار 'پارول' سے عبارت ہے۔ اگر 'پارول' ہی سب کچھ ہے تو پھر 'لانگ' کے ساتھ اس کے تعلق کا جامع تجزیہ پیش کرنے کی ضرورت تھی، جو آغا کبھی نہ کر سکے۔ سیوسیئر نے کبھی بھی 'لانگ' کے وجود کا انکار نہیں کیا۔ آغا ہی کی اس تعبیر سے یہ سوال بھی اٹھتا ہے کہ اگر 'عقب' نہیں رہا تو 'امتزاج' کس کے ساتھ اور کیسے ہوتا ہے؟ امتزاج کا سارا قصہ خود بہ خود ختم ہو جاتا ہے۔ آغا کا مسئلہ صرف ایک ہے اور وہ یہ کہ ہر فلسفیانہ اور تنقیدی مسئلے کو اپنے صوفیانہ مسلک کا تسلسل گردانتے ہیں۔ طریقۂ کار یہ ہے کہ جس معاشرتی روایت کے اندر سیوسیئر کا نظریۂ لسان پروان چڑھا، اس کے اندر رہ کر اسی معاشرے سے ربط میں اس کو دیکھتے۔ سیوسیئر کے نظریہ لسان پر کلر، ہاکس، سٹرک، تھائیبولٹ، جیمی سن اور چومسکی میں سے کسی نے بھی تجزیات پیش کرتے وقت اسے صوفیانہ مسلک کا تسلسل نہیں بتایا۔ آغا نے سیوسیئر پر ان تمام مفکرین کی تنقید اور اس کے نتائج کو سمجھنے کی کوشش نہیں کی۔ 'لانگ' اور 'پارول' کی تمام بحث مغربی معاشرے میں زبان کے تاریخی اور سماجی نظام کے تحت اس کے انفرادی اظہار یا یک زمانی اظہار کے درمیان تعلق کی نوعیت کو سمجھنے کی کوشش ہے۔ 'پارول' کا اظہار 'لانگ' جو کہ اصولوں و قواعد پر مشتمل ہے، کے اکتساب کا نتیجہ ہے۔ 'لانگ' وہ نظام ہے جس کے تحت 'پارول' کی تفہیم عمل میں آتی ہے۔ یہ نظام کہیں سے نازل نہیں ہوا اور نہ ہی اسے صوفیانہ تفکر کا ماحصل کہا جا سکتا ہے۔ صوفیانہ تفکر، جو نفی سے عبارت

ہے اور پارول، جسے سیوسیئر نے انفرادی اور مقرونی اظہار کہا ہے، کیسے صوفیانہ تفکر کا حصہ بن سکتا ہے؟ تمام متصوفانہ فکر مقرونی عمل کی نفی کرتی ہے۔ یہ درست ہے کہ سیوسیئر نے سوچ اور تقریر کے مابین تعلق کو کاغذ کے دونوں اطراف لکھی ہوئی عبارت کے مماثل قرار دیا، تاہم روشن خیالی کے نتیجے میں جنم لینے والے مغربی معاشرے میں معروضی و موضوعی ارتباط کو حقیقی گردانا اور اس ارتباط کے نتیجے میں جنم لینے والے انفرادی و اجتماعی شعور کو روشن خیالی سے الگ کر کے دیکھنا درست نہیں ہے جو اپنے اظہار میں 'مادیت' کے تصور سے نجات نہیں پاسکتا۔ زبان کے اندر پائے جانے والے ''نام'' ایک دوسرے سے تفریقی تعلق کے باوجود، تعقلاتی سطح پر اسی شعور سے پیدا ہوتے ہیں، جس کی تشکیل کا طریقۂ کار مغربی روشن خیالی فلسفوں میں موجود ہے۔ سیوسیئر کے نظریۂ لسان کو سمجھنے کے لیے ہسرل کی ''مظہریات''، مارلیو پونٹے کا فلسفہ ادراک، اور ہائیڈیگر اور سارتر کی وجودیت زیادہ معاون ہیں۔ صوفیانہ فکر کو ان کے پیدا کردہ کارناموں کی بدولت ہی جانچا جاسکتا ہے۔ اس نکتے کا تجزیہ میں آگے چل کر پیش کروں گا تاہم یہاں میں اتنا ضرور کہوں گا کہ روشن خیالی نے مغربی معاشروں کو جنم دیا، ان میں ارتقا کے عمل کو آگے بڑھایا۔ معیشت، سیاسیات، علم الانسان، فلسفہ، ادب، سماجی سائنسوں میں ان کی حاصلات انگنت ہیں۔ صوفیانہ مسلک کی مضبوطی کا اندازہ اس کے نتیجے میں جنم لینے والی حاصلات ہی سے کیا جاسکتا ہے۔ سیوسیئر کا نظریۂ لسان روشن خیالی کا تسلسل ہے، اسے متصوفانہ فکر کا تسلسل کہنا ''گناہِ کبیرہ'' ہے، جس کا ارتکاب آغا نے کیا ہے۔ آغا کو درست سمجھنے کا مطلب یہ ہے کہ ذلت و رسوائی کو مقدر سمجھ کر قبول کر لیا جائے۔

Giulio C Lepschy نے اپنی ایک اہم کتاب "A survey of Structural Linguistics" میں کہا ہے کہ سیوسیئر نے 'لانگ' اور 'پارول' اور 'یک زمانی' اور 'تاریخی' کے مابین جو فرق تشکیل دیا ہے اسے ان کی الگ الگ تشریحات سے حل نہیں کیا جاسکتا۔ لیپشی نے ان کو اکٹھا پڑھنے پر زور دیا ہے (ص، ۴۴)۔ اسی طرح Paul Thaibault نے اپنی کتاب "Rereading Sausuure: The Dynamics of Sign in Social Life" میں سیوسیئر کے حوالے سے یہ لکھا ہے ''سماجی یا انفرادی دونوں کا تعلق لانگ کے ساتھ ہے'' (ص، ۱۱۷)۔ سماجی اور انفرادی کی تفہیم کا معیار مختلف ہوسکتا ہے، جیسا کہ 'لانگ' تاریخی تسلسل میں ایک ایسے نکتے پر پہنچ جاتا ہے جہاں اس کا تجریدی تجزیہ کیا جاسکتا ہے، مگر یہ کہنا کہ زبان کے ارتقا کے عمل میں انفرادی اظہار کا کوئی حصہ ہی نہیں ہے، لسانی مطالعے میں مسائل کو جنم دینا ہے۔ انفرادی اظہار کا تنوع اس لسانی نظام کا حصہ بنتا ہے، جسے بعد ازاں مکمل سمجھا جاتا ہے۔ یہ سارا عمل سماج اور فرد کی پیکار کا نتیجہ ہے۔ صوفیانی عمل کسی کشمکش و پیکار سے انحراف کا نتیجہ ہے۔ اس لیے سیوسیئر کے نظریہ

لسان کو مغربی تاریخ کے تسلسل میں پڑھنے سے تو کسی نہ کسی طور اس کی تفہیم ہو سکتی ہے، مگر اسے زبردستی صوفیا سے جوڑنا بالکل درست نہیں ہے۔ آغا بلا جواز تفریقات قائم کرتے رہے اور بعد ازاں ان کے مابین ''امتزاج'' تشکیل نہ دے سکے۔ ایک ایسی تھیوری جو خود روشن خیالی کا تسلسل تھی جسے بیسویں صدی کے مغربی سماج کے سیاسی، معاشی، نظریاتی، سائنسی اور ادبی و تنقیدی پسِ منظر میں پڑھنے کی ضرورت تھی، اس کے باطل تجزیات کرتے ہوئے اسے صوفیا کے نام نہاد رویوں ہی کا عکس ثابت کرتے رہے۔ اس کی غلط تعبیرات کرتے ہوئے جب چاہتے ہیں کسی بھی پہلو کو، کسی بھی طرح کا جواز پیش کیے بغیر، صوفیا سے جوڑ دیتے ہیں۔ تھوڑا آگے چل کر اسی حوالے سے مزید غلط تعبیریں پیش کرتے ہیں۔ دریدا کے لیے ''گورکھ دھندے'' سے باہر نکلنے کے دو راستے تجویز کرتے ہیں ''ایک یہ کہ گورکھ دھندے کے عقب میں یکتائی کے عالم کو چھوا جائے جو گورکھ دھندے سے ماورا ہے'' (ایضاً، ص،۱۰۳)۔ اگر ''پارول'' میں عقب کا تصور ہی نہیں، جس کی خود ہی تصدیق کرتے ہوئے اسے صوفیا سے جوڑ چکے ہیں، تو جب دریدا نے 'لانگ' یا 'عقب' یا 'جوہر' کے ''افسانوی'' وجود کو آشکار کر دیا ہے تو آغا اب 'پارول' کی یک زمانیت سے نجات پا کر ایک بار پھر 'دوئی' کے چکر میں الجھ جانا چاہتے ہیں۔ قاری کے پاس اور کوئی راستہ نہیں سوائے اس کے کہ وہ خود کو کوستا رہے کہ اس سے کیا غلطی سرزد ہوئی ہے کہ اس نے آغا کی کتابوں کا مطالعہ کرنا شروع کر دیا ہے۔ یہ کتاب تجزیات تو دور کی بات ہے افکار کو درست طریقے سے پیش کرنے سے بھی معذور ہے۔ کہیں 'پارول' اور 'لانگ' کی 'دوئی' کو کسی انجانی وجہ کی بنا پر معدوم تصور کرتے ہوئے پارول کے قصے کو صوفیا سے جوڑ دیتے ہیں۔ بعد ازاں 'لانگ' کے مقولے کو 'عقب' کے نام پر دوبارہ زندہ کر کے اسے پھر صوفیا سے جوڑ دیتے ہیں۔ آغا کی علمی سطح کو دیکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ انھیں سب سے پہلے کسی ایک فلسفی یا نقاد کے خیالات کو محتاط انداز میں پڑھنا اور سمجھنا چاہیے تھا، اس کے بعد کسی دوسرے فلسفی یا نقاد کا مطالعہ کرتے۔ آغا نے شارحین کی شرح پڑھنے کے بعد محض خود کو تسلی دینے کے لیے اسے صوفیا سے جوڑا، اس سے نقصان خود آغا اور ان کے حواریوں کا ہوا۔ انور سدید جیسا شخص ساری زندگی آغا کے پاس بیٹھا رہا، لیکن کچھ نہ سیکھ سکا۔

آغا کی حقیقتِ عظمیٰ کی، بغیر دلائل کے، تبلیغ ان کی پوری کتاب میں پورے زوروں پر نظر آتی ہے۔ دلائل ان کے لیے ضروری نہیں ہیں، صرف خواہش رکھنا کافی ہے۔ حقیقتِ عظمیٰ کی یاد میں صوفیا کے انحرافی رویے کو مغربی روشن خیالی کی اس روایت کے مماثل پیش کرنا، نہ صرف روشن خیالی کی ''عظیم'' روایت سے انحراف ہے، بلکہ آنے والی نسلوں کے اذہان کو ایک مستقل نوعیت کی گمراہی میں مبتلا کرنے کے مترادف ہے۔ اس سے آغا کی باطنی تسکین تو ضرور ہوتی رہی، مگر ہمارے ہاں نہ ہی کسی حقیقتِ عظمیٰ کو پایا، الٹا قوم جہالت کی

اتھاہ گہرائی میں دھنستی چلی گئی۔

آغا نے آگے چل کر اسی تصورِ حقیقتِ عظمیٰ کو ذہن میں رکھتے ہوئے بارتھ کے تصورِ قاری کو ایک بار پھر زیرِ بحث لانے کی سعی کی ہے۔ آغا کا تضاد یہ ہے کہ جب وہ متن کا مطالعہ کرتے ہیں تو 'خود' اس قاری کے طور پر سامنے نہیں آتے جس کی ''موجودگی'' متن کو متن کی نئی تعبیر عطا کرنے کے لیے ضروری ہے۔ میں بارتھ کے مضمون ''تصنیف سے متن تک'' میں 'مثالی' قاری کے مخصوص کردار کا تجزیہ گزشتہ صفحات پر پیش کر چکا ہوں، یہاں صرف ایک اہم نکتے کی جانب توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں۔ آغا نے اپنی کتاب میں اس قاری کو اہمیت دی ہے اور اسے ''ماحول کا زائیدہ'' اور ''قدرت کا عطیہ'' قرار دیا ہے (امتزاجی تنقید۔۔۔ص،۱۱۶)۔ یہاں یہ نکتہ ذہن نشین رہنا ضروری ہے کہ بارتھ کے نزدیک 'مثالی' قاری کسی بھی طرح کے 'معنی' کا کوئی بھی "A Priori" تصور اپنے ذہن میں نہیں رکھتا۔ بہر حال قاری کی ایک دوسری قسم بھی ہے جس کے لیے معنی کسی نہ کسی چیز کا معنی ہوتا ہے، جو اپنا مخصوص حوالہ رکھتا ہے، حوالہ اسے اس سطح پر لے آتا ہے جہاں پر ایسے قاری کے لیے 'دال' پر انحصار کرتے ہوئے اس تسلسل کو قائم رکھنا ممکن نہیں رہتا جس کی لامتناہیت کی بارتھ وضاحت کرتا ہے۔ دلچسپ نکتہ یہ ہے کہ آغا خود متن کو اس مثالی قاری کے طور پر نہیں پڑھتے جس کی جانب بارتھ نے اشارہ کیا ہے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ آغا کے ذہن میں ''حقیقتِ عظمیٰ'' کا ایک مخصوص تصور ہمہ وقت موجود رہتا ہے، جو اپنے مخصوص معنی رکھتا ہے۔ یہ تصور آغا کی سرشت میں اس حد تک پیوست ہے کہ آغا اسی سے بات شروع کرتے ہیں اور اسی پر ختم ہیں۔ اس پسِ منظر میں کم از کم آغا، وہ مثالی قاری نہیں ہیں جسے بارتھ کی ڈی کنسٹرکشن خلق کرنا چاہتی ہے۔ آغا 'حقیقتِ عظمیٰ'' کے ایک مخصوص تصور کے ساتھ قرأت کا آغاز کرتے ہیں اور اسی تصور کے تحت اسے انجام تک لے جاتے ہیں۔ 'خالق' خواہ تصنیف کا ہو یا 'کائنات' کا، دونوں صورتوں میں ان کے ذہن میں پہلے ہی سے سگنی فائڈ موجود رہتا ہے۔ ہم نے دیکھ لیا ہے کہ کس طرح انھوں نے 'دال' کی نوعیت کا تعین کیے بغیر ہی کو نہ صرف 'معنی' کہہ دیا، اسے سگنی فائڈ میں بھی تبدیل کر دیا۔ آغا یہ امتیاز قائم کرنے میں بھی ناکام رہے کہ 'دال' اور مدلول' میں وہ کون سی قدرِ مشترک ہے یعنی وہ کون سے مقولات ہیں جو دونوں کو ہم آہنگ کرتے ہیں؟ آغا کا 'دال' کو 'معنی' میں بغیر کسی وجہ کے تبدیل کرنے کا عمل ان کی حتمی ''موجودگی'' کی تصدیق کرتا ہے، ''موجودگی'' کا ہر وہ تصور جو معنی کی تشکیل کرے وہ لاتشکیل کی زد میں رہتا ہے۔ آغا کے دال کو معنی تصور کر لینے میں تعقلات اور مقولات کا کہیں ذکر نہیں ہے، اس لیے بھی ان کا یہ خیال سطحی نوعیت کا ہے، جسے فلسفے کی سطح پر لانے کے لیے ایک مکمل اور علیحدہ فلسفہ تشکیل دینے کی ضرورت ہے۔ اسی صورت مختلف فلسفوں کے مابین تعقلات اور مقولات کے تفریقی کردار

کو سمجھا جا سکتا ہے۔

آغا کے اس 'دال' یا 'معنی' کا تصور پیش کرنے میں ان کے اندر کا 'خالق' اپنا اظہار کرتا ہے، ایک ایسا خالق جس کا ابھی متن کے اصول وقواعد سے واسطہ نہیں پڑا، تاہم اگر آغا کو یہ یقین دلا دیا جائے کہ 'خالق' کی حیثیت برقرار رہتی ہے تو پھر انھیں بارتھ سے کوئی گلہ نہیں ہے، متن کی قرأت کے دوران اس کی خودمختارانہ حیثیت اور سگنی فائر کے تسلسل کے بھی قائل رہیں گے۔ حقیقت یہ ہے کہ آغا مابعد جدید تھیوری کے مباحث سے کچھ بھی نہ سیکھ سکے۔ لوگوں کو مثالی قاری کی اس انداز میں تعلیم دینا کہ آغا کی خالقانہ حیثیت کو کوئی نقصان نہ پہنچے، ممکن نہیں ہے۔ آغا کو حقیقتِ عظمیٰ کے بدیہی تصور سے نجات پا کر اس قاری کی شکل میں سامنے آنا ہوگا کہ جو بارتھ کے مفہوم میں تعقلات کا کسی بھی طرح کا نظام اپنی فوق تجربی حیثیت میں تشکیل دینے سے قاصر ہے۔ متن کی قرأت اس کی بدیہیت کے خالی تجرید ہونے کا تقاضا کرتی ہے، بصورتِ دیگر وہ ''تصنیف'' کا قاری تو کہلا سکتا ہے، مگر اسے متن کا قاری کہنا درست نہیں ہے۔ ''تصنیف'' کے قاری کا مطلب یہ ہے کہ تنقید ابھی مابعد جدید عہد میں داخل نہیں ہوئی۔

میں نے آغاز میں یہ سوال اٹھایا تھا کہ آغا نے امتزاجی کلیت کو بہت ہی سطحی انداز میں پیش کرتے ہوئے یہ کہیں نہیں دکھایا کہ اُردو تنقید میں اُردو کا اپنا کیا ہے اور پھر اس میں سے امتزاج کی کون سی صورتیں نکلتی ہیں؟ اس مرحلے پر ہم نے یہ ملاحظہ کر لیا ہے کہ اس طفلانہ کتاب میں ''امتزاج'' کا متقاضی مقولہ کہیں شامل نہیں ہے۔ اگر اس مقولے کی نشاندہی کرتے ہوئے پوری 'سچائی' سے امتزاج کی کوشش کرتے تو ممکن تھا کہ بعض جگہوں پر تضادات یا کھلی آویزش دکھائی دیتی، مگر آغا کا یہ مسئلہ ہی نہ تھا۔ اس صورت میں 'امتزاج' کی حقیقی کوشش ان افتراقات اور تضادات کی حمیت پر منتج ہوتی جن عدم تحلیل ہی ہماری شناخت کی بنیاد بنتی۔ اور ہمیں اپنے جداگانہ وجود کا احساس ہوتے۔ ایک ایسا دبا ہوا وجود جسے محسوس کرنے سے ہم قاصر رہے ہیں۔ تاہم آغا کی ناکامی جگہ جگہ دکھائی دیتی ہے۔ امتزاج کی وہ سطح جو مغربی علوم کی باہمی پیکار کے مابین تشکیل پا رہی ہے اسے کہیں زیادہ بہتر طریقے سے مغربی نقادوں نے خود پیش کیا ہے۔ آغا پر لازم یہ تھا کہ وہ مغربی تنقیدی نظریات کے مابین برپا ہونے والی آویزش کو ذہن میں رکھتے، اسے مغربی سماج کے اندرونی تضادات کا ماحصل بتاتے جیسا کہ مغربی نقادوں کا تنقیدی نظریات کی تشکیل کا طریقۂ کار رہا ہے اور اس کے بعد چند ایسی تنقیدی جہات اُردو تنقید سے پیش کرتے جو مغربی تنقیدی نظریات سے ہم آہنگ ہو رہی ہوتیں، اس کے بعد یہ سوال اٹھاتے کہ تنقیدی نظریات کی باطنی حرکت اس جانب عمل میں آئی ہے جو ہمارے ''تنقیدی نظریات'' سے ہم آہنگ ہونے کی کوشش کر رہی ہے، لیکن وہ تنقیدی نظریات کہاں پر ہیں؟ اگر مغرب کے چربے کو بھی

پیش کردیا جاتا تو پھر بھی ان کے مابین ''امتزاجی کل'' کی تشکیل وتحلیل کے حوالے سے قضایا اٹھائے جاتے۔ تنقیدی سطح پر ''شناخت'' کے مقولہ کے حوالے سے بحث کی جاتی، اس کی تحلیل وعدم تحلیل کا جواز پیش کیا جاتا۔ اس کے برعکس ہم یہ دیکھ رہے رہیں کہ بورژوا نظریات سے جنم لینے والی اُردو تنقید پہلے ہی مغربی تنقیدی نظریات کا چربہ ہے۔ ''امتزاجی تنقید'' جو پہلے ہی مابعد جدیدیت کے تعقلات کا اسی طرح چربہ ہے جیسا کہ جدیدیت تھی، تو پھر امتزاج تو کہیں پہلے ہی قائم ہو چکا ہے جو محتاط انداز میں فلسفیانہ نوعیت کا نہیں، اندھی تقلید کا نتیجہ ہے۔ آغا کا طریقۂ کار فلسفیانہ یا تنقیدی نہیں ہے، شاعرانہ ہے۔ ایک ایسا شاعر جو تنقید کے لیے مغرب کے ان نقادوں کا محتاج ہے جو خود شاعر نہیں ہیں، مگر وہ شاعری میں امتزاج اور عدم امتزاج سمیت دیگر فکری عوامل کو آغا سے کہیں بہتر اور گہرائی میں اتر کر سمجھنے پر قادر ہیں۔ پیچیدہ فلسفیانہ وتنقیدی نظریات کی تفہیم اور شاعری لکھنے میں بہت زیادہ فرق ہے۔ اس فرق کا اندازہ اس بات سے کیا جاسکتا ہے کہ اُردو میں شعرا تو کثرت سے پیدا ہوئے لیکن فلسفی ونقاد نہیں۔ اگر لاکھوں شعرا کی جگہ ایک ژاک دریدا پیدا ہوتا تو ادبی و سماجی صورتحال بہت مختلف ہوتی۔ آغا فلسفیانہ اصطلاحات کو فلسفے کی روایت کے اندر رہتے ہوئے، ان کے فلسفیانہ تقاضوں کے تحت، ان کے ظہور اور ارتقا کی وجوہات کو ذہن میں رکھتے ہوئے تجزیات پیش نہیں کرتے، بلکہ تناظر سے منقطع، غیر عقلی اور غیر منطقی یا شعری طریقۂ کار کا انتخاب کرتے ہیں۔ اس حوالے سے دیکھیں تو آغا کی کتاب ''امتزاجی تنقید کا سائنسی اور فکری تناظر'' شاعری کی کتاب تو ہوسکتی ہے مگر اسے تنقید کی کتاب کہنا درست

نہیں ہے۔ آغا ''امتزاج'' کے مقولے کو تجزیہ کرنا تو درکنار اسے موثر طریقے سے سمجھ کر پیش کرنے میں بھی ناکام رہے ہیں۔ آغا نے ''امتزاج'' کو ایک فلسفیانہ اصطلاح کے طور پر استعمال نہیں، جو خارجی سطح پر مماثل ومتضاد اثرات کو جنم دیتی ہے، انھوں نے اس اصطلاح کو اس کے غیر فلسفیانہ طریقے سے استعمال کیا ہے، ضرورت اس امر کی تھی کہ اسے اس روایت کے اندر رہتے ہوئے فلسفیانہ وتنقیدی بصیرت کے تحت استعمال کرتے، جس روایت پر انحصار اور بعد ازاں انحراف کرتے ہوئے وہ اپنی ''امتزاج'' کی بنیاد استوار کرنا چاہتے تھے۔

**حوالہ جات:**


آغا، وزیر۔ دستک اس دروازے پر۔ لاہور: اردو سائنس بورڈ، ۲۰۰۴ء۔

آغا، وزیر۔ امتزاجی تنقید کا سائنسی اور فکری تناظر۔ لاہور: اردو سائنس بورڈ، ۲۰۰۷ء۔

آغا، وزیر۔ ساختیات اور سائنس۔ لاہور: آصف اقبال پرنٹرز، ۱۹۹۱ء۔

Bibliography:

Barthes, Rolands. S/Z. America: Hill and Wang, 1974.

Culler, Jonathan. Saussure. UK: Fontana, 1976.

Culler, Jonathan. New York: Oxford University Press, 1983.

Derrida, Jacques. Writing and Difference. Britain, Routledge, 1978-2001.

Derrida, Jacques. Marjins of Philosophy. London: University of Chicago Press, 1972.

Hawkes, Terence. Structuralism and Since. USA: University of California Press, 1977.

Lepschy, Giulio. A Survey of Structural Linguistics. London: Faber and Faber, 1970.

Jameson, Fredric. The Prison-House of Language. London: Princeton University Press, 1972.

Sturrock, John. Structuralism and Since. Britain: Oxford University Press, 1979.

Thaibault, Paul. Re-reading Saussure: The Dynamics of Signs in Social Life. London: Routledge, 1997.

# فلسفۂ خودی

○ ڈاکٹر عمران احمد عندلیب
شعبۂ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی۔۲۵

خودی کیا ہے؟ بیداریٔ کائنات!

علامہ اقبال بیسویں صدی کا ایک ایسا عظیم مفکر شاعر ہے جس نے جدید فلسفے کے مطالعہ اور غیر معمولی فنی بصیرت کی مدد سے مشرق و مغرب دونوں کے ادب کو یکساں متاثر کیا۔ فلسفہ اور شاعری کیا ہے علامہ اقبالؔ نے اس کے متعلق ایک جگہ لکھا ہے کہ فلسفہ تیرگی میں ٹھٹھرتے ہوئے تجربات کا مجموعہ ہوتا ہے شاعر آتا ہے اور اپنے سوز دل سے انہیں گرما کر واقفیت میں بدل دیتا ہے۔

اقبالؔ نے قیام یورپ کے زمانے میں فلسفے کا گہرا مطالعہ کیا۔ انہوں نے بہت ساری تحریکوں کو دیکھا اور بہت سے لٹریچر کا بہ نظر تحقیق مطالعہ کیا اور یہی اقبالؔ کے فلسفۂ خودی کی تخلیق کا پس منظر ہے جو بعض عناصر سے مرتب ہو کر مشرق و مغرب کے فلسفوں سے بالکل الگ ہو جاتا ہے۔

لفظ ''خودی'' کا نام آتے ہی قاری کا ذہن لغات کے بکھیڑوں میں الجھ جاتا ہے۔ قاری اکثر یہ سمجھ بیٹھتا ہے کہ اس کے معنی تکبر و غرور کے ہیں لیکن اقبال کے یہاں فلسفۂ خودی میں ان معنوں کی کوئی جگہ نہیں۔ اقبال کا فلسفہ خودی نام ہے جذبہ خودداری کا، حرکت و توانائی کا، احساس غیرت مندی کا، اپنا راستہ تلاش کرنے کا اپنی انا کو برقرار رکھنے کا، اور اپنی دنیا آپ پیدا کرنے کا، فی الجملہ اقبالؔ کے خیال سے خودی کا زوال زندگی کا زوال ہے اور خودی کا تحفظ زندگی ہے۔ خودی درون خانہ حیات کا راز ہے اور کائنات کی بیداری بھی ۔اقبالؔ نے اپنی نظم ''ساقی نامہ'' میں خودی کے نکات کی طرف اشارہ کیا ہے:

خودی کیا ہے؟ رازِ درونِ حیات!

خودی کیا ہے؟ بیدارئی کائنات
خودی جلوہ بدمست و خلوت پسند!
سمندر ہے اک بوند پانی میں بند
ازل اس کے پیچھے ابد سامنے
سفر اس کا انجام و آغاز ہے
یہی اس کی تقویم کا راز ہے
خودی کا نشیمن ترے دل میں ہے
فلک جس طرح آنکھ کے تل میں ہے

لفظ ''خودی'' کے اوصاف اور اقبال کے بہت سارے بیانات ایسے مل جاتے ہیں جو ان کی تصانیف میں بکھرے ہوئے ہیں جس میں اقبال نے خودی کا تذکرہ کیا ہے۔ اگر ہم اقبال کے اردو کلام کے حوالے سے فلسفۂ خودی کی مکمل تصویر کشی کریں تو یہ ذرا مشکل کام ہے۔ اگر ان کے فارسی کلام کا سہارا لیں تو یقیناً وہ ہماری بھرپور رہنمائی کرتا ہے، خاص طور سے ''اسرار خودی'' جس میں اقبال نے صرف خودی کی تعریف پر اکتفا نہیں کیا بلکہ اس کے ساتھ تشکیل، عناصر ترکیبی، ارتقائی سفر پر سے تفصیل سے بحث کی ہے جہاں اقبال یہ کہتے ہیں کہ!

خودی کو کر بلند اتنا کہ ہر تقدیر سے پہلے
خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے

وہیں اقبال اپنے فارسی کے شعر میں یہ درس دیا ہے کہ:

اگر خواہی خدا را فاشدیدن
خودی را فاش تردیدن بیاموز

اور اس کے ساتھ اقبال نے یہ بھی درس دیا کہ ہر انسان کو خودی کی پرورش کرنی چاہئے۔ اس کا تحفظ ہر انسان کا فرض اولین ہے۔ انسان اس وقت تک کامیابی کی منزلوں کو نہیں چھو سکتا جب تک وہ خودی کی حفاظت نہ کرے۔ اگر انسان کی خودی زندہ ہے تو اسے فقر میں شہنشاہی نصیب ہوتی ہے۔ خودی کی بدولت انسان مُشت خاک میں آتش ہمہ سوز کی کیفیت پیدا کر دیتا ہے اور کائنات اس کے لیے مسخر کر دی جاتی ہے۔

ہر انسان کے اندر خوبیاں اور خامیاں دونوں پائی جاتی ہیں کیونکہ انسان آرزوؤں کا پیکر ہے، اقبال ایک ایسا شاعر ہے جو انسانی نفسیات سے بخوبی واقف ہے اور وہ انسان کو حرکت وعمل کی تعلیم دیتا ہے

جس سے انسان کی خودی اور مستحکم ہو سکے:

ہر طرف دریا میں طوفاں کیوں نہیں ہے
خودی تری مسلماں کیوں نہیں ہے
عبث ہے شکوہ تقدیر یزداں
تو خود تقدیر یزداں کیوں نہیں ہے

لفظ خودی کے بہت سارے معنی لوگوں نے تجویز کئے، لیکن اقبال نے اپنے ایک خط میں خودی کا ترجمہ ''پرسنالٹی'' (شخصیت) سے کیا ہے اس کے مطالعے سے یہ مفہوم واضح ہو جاتا ہے کہ اللہ تبارک وتعالی ہر انسان کے اندر کچھ ایسی صلاحیتیں پیدا فرماتا ہے جس سے وہ خود بھی پوری طرح آگاہ نہیں ہوتا اور انہیں پوشیدہ صلاحیتوں کو خودی کہا جاسکتا ہے۔

علامہ اقبالؔ نے قوم کی غلامی سے نپٹنے کے لئے دو تجویزیں پیش کی ہیں۔ پہلی یہ کہ مغربی تعلیم، مغربی فکر مغربی روایات و مغربی تہذیب کی مذمت کی جائے اور دوسرے جذبہ خودی کی نشو نما۔ اقبالؔ کے مندرجہ ذیل اشعار اس کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

میخانۂ یورپ کے انداز نرالے ہیں
لاتے ہیں سرور اول دیتے ہیں شراب آخر
ابھی تک آدمی صید زبون شہر یاری ہے
قیامت ہے کہ انساں نوع انساں کا شکاری ہے

چنانچہ انسانیت کے راز میں فلسفہ خودی پوشیدہ ہے۔ انگریزوں نے انسانیت کو کس طرح برباد کیا۔ کس طرح قوموں پر ظلم ڈھائے اور کس طرح اپنے علم وفن سے بنی نوع آدم کا شکار کیا۔ اور تجارت کو اپنی ساحرانہ سیاست کا دام فریب بنا کر عوام کا خون پیتے رہے۔ اقبالؔ نے فرنگیوں کی اس چال سے قوم کو ہمیشہ آگاہ کیا۔

آدمیت راز تالید از فرنگ
زندگی ہنگامۂ برچید از فرنگ
گر نو میدان حالبش را درست
از حریش نرتر کر پاس تست
آنچہ از خاک تو رست اے مرد حر

آں فروش و آں بپوش و آن بخور

خودی کی ایک مثال علامہ اقبآل نے اور قائم کی ہے جس میں اس نکتہ کی طرف اشارہ ہے کہ مسلمان کی خودی کیا ہے اور وہ کون سی شئے ہے جو مسلمان میں سچے مومن کی شان میں پیدا کردیتی ہے۔

ہر لحظہ ہے مومن کی نئی شان نئی آن
گفتار میں کردار میں اللہ کی برہان
قہاری و غفاری و قدوسی و جبروت
یہ چار عناصر ہوں تو بنتا ہے مسلمان
یہ راز کسی کو نہیں معلوم کہ مومن
قاری نظر آتا ہے حقیقت میں ہے قرآن

ملت اسلامیہ کی خودی کی صفات اقبال کے نزدیک یہ ہیں:

روح اسلام کی ہے نور خودی، نار خودی
زندگانی کے لئے نار خودی، نور حضور

خودی کی تکمیل کے لئے اقبآل نے جن چیزوں کو ضروری قرار دیا ہے وہ ہیں عشق، جہدوعمل، فقر و استغنا اور ایمان ویقین، تکمیل خودی میں ''عشق'' ایک اہم شئے ہے لیکن عشق کے راستے میں ''عقل'' ایک اہم رکاوٹ ہے ''عقل اور عشق کا فلسفہ اقبال کے یہاں متعدد اشعار میں مل جاتا ہے۔ اقبال کے یہاں عقل کی اہمیت عشق کے مقابلے میں کمتر ہے، مثلاً:

بے خطر کود پڑا آتش نمرود میں عشق
عقل ہے محو تماشائے لب بام ابھی
خرد نے مجھ کو عطا کی نظر حکیمانہ
سکھائی عشق نے مجھ کو حدیث رندانہ
گزر جا عقل سے آگے کہ یہ نور
چراغ راہ ہے منزل نہیں ہے

اور اقبآل نے عشق کی تعریف ان لفظوں میں کی ہے:

عشق دم جبرئیل، عشق دل مصطفیٰ
عشق خدا کا رسول، عشق خدا کا کلام

عشق فقیہ حرم عشق امیر جنود
عشق ہے ابن السبیل اس کے ہزاروں مقام

عشق کے مضراب سے نغمۂ تار حیات
عشق سے نور حیات عشق سے نار حیات

علامہ اقبالؔ نے عشق کو لازوال ثابت کیا ہے:

مرد خدا کا عمل عشق سے صاحب فروغ
عشق ہے اصل حیات موت ہے اس پر حرام
تند و سبک سیر ہے گرچہ زمانہ کی رو
عشق خود اک سیل ہے سیل کو لیتا ہے تھام

عقل اور عشق پر مفکرین نے اکثر بحثیں کیں ہیں۔ اس فہرست میں سقراط، افلاطون، نطشے کے نام قابل ذکر ہے۔ نطشے نے عقل کو زیادہ اہمیت دی ہے اور یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ عقل ہی کو سب کچھ مانا ہے۔ لیکن اقبالؔ نے اس سارے مفکرین پر تنقید کی جنہوں نے عقل کی دنیا بسا کر عشق کا وجود ختم کر دیا۔ عقل اور عشق کا جو نظریہ امام غزالیؒ نے پیش کیا تھا علامہ اقبالؔ نے اس کی تائید کی۔ غزالیؒ نے عقل جزوی اور عقل کلی میں امتیاز کیا اور عقل کی ترقی یافتہ شکل کو عقل نبوی ﷺ کا نام دیا۔ رومی نے اسے عقل ایمانی کہا ہے۔ اقبالؔ نے عقل کو رہنما قرار دیا ہے مگر وہ عقل کی مکمل رہنمائی کے قائل نہیں۔

خرد نے مجھ کو عطا کی نظر حکیمانہ
سکھائی عشق نے مجھ کو حدیث رندانہ

اقبال نے عشق کے مقابلے میں عقل کو فریبی قرار دیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ عقل انسان کو کسی بڑے کام کو انجام دینے سے روک دیتی ہے۔ بقول نورالحسن نقوی ''وہ ذوق عمل کو کمزور کرتی ہے اور انسان کو یقین کی دولت سے محروم کر دیتی ہے۔''

بے خطر کود پڑا آتش نمرود میں عشق
عقل ہے محو تماشائے لب بام ابھی
علاج ضعف یقین اس سے ہو نہیں سکتا
غریب اگر چہ ہیں رازی کے نقطہ ہائے دقیق

اقبالؔ عشق کو وجدانی قوت سے تشبیہ دیتے ہیں۔ عشق سے مراد یہ ہے کہ جو منصف رسالت کا شنا

سا ہو اور دین مصطفوی کا عاشق ہو، چنانچہ اقبال کہتے ہیں۔

درد دل مسلم مقام مصطفیٰ است
آبروئے ما زنام مصطفیٰ است

اقبال کی خودی ہی تھی کہ جب علامہ اقبال کو ''یوم اقبال'' کے موقع پر توشہ خانہ حضور نظام کی طرف سے جو صاحب صدر اعظم کے ماتحت ہے ایک ہزار روپیہ کا چیک بطور تواضع موصول ہوا تو اقبال کو یہ کہنا پڑا کہ:

غیرتِ فقر مگر کر نہ سکی اس کو قبول
جب کہا اس نے یہ ہے میری خدائی کی زکات

یہاں اس بات کی طرف اشارہ کرنا بہتر سمجھتا ہوں کہ مرد مومن میں فقر ہی وہ شے ہے جس کی بدولت قلب سلیم پیدا ہوتا ہے۔ اور اقبال کے یہاں بھی وہ اصطلاح ہے جس کے ذریعہ نیابت الٰہی تک رسائی ہوتی ہے۔ یہی فقر کی شان ہے جو مومن کی خودی کو خدا سے قریب تر کر دیتی ہے۔ چنانچہ اقبال کہتے ہیں۔

فقر مقام نظر علم مقام خبر
فقر میں مستی ثواب علم میں مستی گناہ
چڑھتی ہے جب فقر کی شان پہ تیغ خودی
ایک سپاہی کی ضرب کرتی ہے کار سپاہ

اطاعت، ضبط نفس اور نیابت الٰہی یہ تین مراحل ایسے ہیں جو خودی کی ترتیب میں معاون و مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ شرط اول احکام الٰہی کی پابندی ہے۔ ضبط نفس تکمیل خودی کی دوسری شرط ہے اور جب ان دونوں مرحلوں سے کسی فرد کی خودی کامیاب گزر جاتی ہے تو وہ نیابت الٰہی کے منصب پر فائز ہو جاتا ہے۔

''بانگ درا'' کی ایک مختصر سی نظم ''پھول'' ہے جس میں اقبال نے پھول سے مسلمان مراد لیا ہے۔ اقبال اس نظم میں پھول کو چمن کی زینت قرار دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ جس طریقے سے پھول باغ میں سب سے زیادہ دلکش ہے۔ خود خداوند قدوس کا ارشاد ہے کہ ''اگر مجھے انسان کو پیدا نہ کرنا ہوتا تو میں دنیا کی تخلیق نہ کرتا۔ اسی سے انسان کی عظمت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ علامہ اقبال نے دونوں کے درمیان جو فرق بتایا ہے وہ یہ کہ پھول کا حسن ظاہری ہے لیکن مسلمانوں کا حسن باطنی ہے۔ بقول یوسف سلیم چشتی کہ ''پھول سے دنیا کی فضا مہک اٹھتی ہے۔ مسلمان کا وجود دنیا کے لئے برکت کا موجب ہے۔ پھول کبھی سرنگوں نہیں ہوتا۔ مسلمان بھی غیر اللہ کے آگے سر نہیں جھکاتا۔ اس نظم کے پہلے شعر میں اقبال نے مزید انداز بیان میں

خودی کی طرف اشارہ کیا ہے۔

تجھے کیوں فکر ہے اے گل دل صد چاک بلبل کی
تو اپنے پیرہن کے چاک تو پہلے رفو کر
تنک بخشی کو استغنا سے پیغام محبت دے
نہ رہ منت کش شبنم نگوں جام و سبو کر لے
نہیں یہ شان خودداری چمن سے تو ڑکر تجھ کو
کوئی دستار میں رکھ لے کوئی زیب گلو کر لے

اور آگے چل کر اقبال نے یہاں تک کہہ دیا کہ۔

اگر منظور ہو تجھ کو خزاں نہ آشنا رہنا
جہان رنگ و بو سے پہلے قطع آرزو کر لے

اقبال کا پیام خالص اسلامی تعلیم ہے۔ لفظ خودی سے اقبال کے نصب العین کا دور تک پتہ چلتا ہے۔ وہ انسان کے وجود کے وجود کو تسلیم کرتا ہے۔ اس لئے انسان خدا سے کہہ رہا ہے۔

تو شب آفریدی چراغ آفریدم
سفال آفریدی ایاغ آفریدم
بیابان و کہسار و زاغ آفریدی
گلستان و گلزار و باغ آفریدم
من آنم کہ از سنگ آئینہ سازم
من آنم کہ از زہر نوشینہ سازم

شاعر کہتا ہے کہ اے خدا تو نے رات بنائی تو میں نے چراغ بنالیا۔ تو نے مٹی بنائی اور میں نے ایاغ بنایا۔ تو نے بیابان و کہسار و زاغ بنائے اور میں نے گلستاں و گلزار و باغ بنائے۔ میں نے زہر سے تریاق تیار کیا میں نے پتھر سے آئینہ بنایا۔ مختصر یہ کہ انسان کا وجود ہے اور حکم الٰہی سے وہ فطرت کی تسخیر کرتا ہے۔ انسان کا وجود قطرہ نہیں جو دریا میں جا کر گم ہو جائے بلکہ وہ قائم بالذات ہے۔

زمانہ خود ایک منصف ہے لوگوں نے اقبال کے فلسفہ خودی پر بہت سارے اعتراض بھی کئے جن میں بعض کا اعتراض یہ تھا کہ ان کا فلسفہ صلح کے بجائے جارحیت و قوت آزمائی پر اکساتا ہے اور ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری تو یہاں تک کہہ گئے کہ اقبال نے فرد کی خودی پر اتنا زور دیا کہ اس سے یہ خوف پیدا ہو چلا ہے کہ شاید

اسی کی وجہ سے ملت کا وجود باقی نہ رہے لیکن قطرے کا وجود بھی سمندر کے مانند ہے موتی کے ایک ایک دانے سے ایک خوشنما اور دلکش ہار بن کر تیار ہوتا ہے۔ اگر اقبال نے فرد کی خودی پر زور دیا تو میں سمجھتا ہوں کہ ایک ملت اور ایک قوم کو وجد میں لانے کے لئے خودی ضروری تھی۔ بقول اقبال۔

در جماعت فرد را بینم را
از چمن اور از گل چینم را
فرد تا اندر جماعت گم شود
قطرۂ وسعت طلب قلزم شود

فلسفۂ خودی پر لوگوں کا دوسرا اعتراض یہ تھا کہ اقبال کا یہ فلسفہ متضاد باتوں کا مجموعہ ہے اور وہ خود بھی تضادات کے شکار ہیں۔ اس فلسفہ کے بارے میں یہ بات کہی گئی کہ اقبال نے ایک طرف فرد کو خودی کا درس دیا تو دوسری طرف بالکل متضاد ''بے خودی'' کا درس دیا۔

تیسرا اعتراض یہ تھا کہ اقبال نے ''خودی'' کی تبلیغ کر کے مسلمانوں کو جارحیت کی ترغیب دی ہے اور یہ اعتراض شاید اسی لئے تھا کہ اقبال نے اپنے فلسفے میں توحید اور رسالت کے عقیدے اور ملت اسلامیہ کو خاص طور پر اہمیت دی ہے۔

اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ اقبال نے اپنی شاعری میں اسلام کو بنیادی اہمیت دی ہے۔ انہیں مسلمانوں کی زبوں حالی کا بہت زیادہ رونا تھا۔ اس بنا پر ہمارے کچھ قارئین نے اقبال پر تعجب و تنگ نظری کا الزام لگایا۔ لیکن میرا ایک چھوٹا سا سوال یہ ہے کہ کیا کسی گروہ کی نمائندگی کرنا تعصب ہے یا فرقہ واریت؟ جب کہ وہ گروہ بیک وقت ملک کی خدمت میں پیش پیش ہو، چاہے اس گروہ کا تعلق کسی بھی مذہب سے ہو یا کسی بھی ملک یا کسی صوبے سے اور ویسے بھی شاعر فلسفی کسی خاص ملک وقوم و مذہب کا نہیں ہوتا بلکہ وہ پوری قوم کا مسیحا ہوتا ہے۔ اگر ایسا نہیں تو پھر دنیا بھر میں شہرت پانے والے شاعر مثلاً گوئٹے، ملٹن، دانتے، فردوسی، شیکسپئیر اور تلسی داس میں سے کون ایسا ہے جو اس فہرست میں شامل نہیں اور جن سے یہ گناہ صادر نہ ہوئے ہوں۔

اقبال کی سب سے بڑی دین یہ ہے کہ انہوں نے پوری دنیا کو ''خودی'' کا نظریہ عطا کیا جو ہندوستانی فکر کے لئے بہت قیمتی سرمایہ ہے۔ یہ پیغام آج بھی اتنا ہی قابل قبول ہے جتنا کہ ان کے زمانے میں تھا۔

☆☆☆

# علی باقر کی افسانوی کائنات

○ ڈاکٹر علاء الدین خان

اردو فکشن کی عمر یوں تو بہت طویل نہیں ۔ہے مگر مختصر سی مدت میں اردو فکشن بالخصوص افسانے نے جس تیز رفتاری کے ساتھ ترقی کی ہے اتنا غالباً کوئی اور صنف نہ کرسکی۔ اس مدت میں اردو افسانہ رومان پسندی، سماجی حقیقت نگاری، ترقی پسندی اور جدیدیت کے مراحل سے گذرا۔ کسی نے رومان پسندی کے تحت افسانے لکھے تو بہتوں نے ترقی پسند تحریک کے زیر سایہ بہترین افسانے تخلیق کیے۔ اگرچہ ترقی پسند نظریے نے اردو افسانے کو معراج عطا کی مگر ایک خاص مدت کے بعد ترقی پسند تحریک اپنے مخصوص نظریۂ حیات اور پیرایۂ بیان کی شدت پسندی کی وجہ سے رو بہ زوال ہونے لگی ۔ پھر جدیدیت نے سر ابھارنا شروع کیا اور یکے بعد دیگرے بہت سے ادبا اس رجحان کے زیر اثر تجریدی افسانے تخلیق کرنے لگے۔ اسی زمانے میں کچھ نئے قلم کاروں نے کسی اِزم، تحریک یا رجحان کی پابندی سے آزاد ہو کر کھلی فضا میں افسانہ لکھنا شروع کیا۔ اُن میں ایک نام علی باقر کا ہے۔ علی باقر 1960 کے آس پاس اردو کے افسانوی منظر نامے پر ایک خاص لب ولہجہ اور موضوع و مواد کے ساتھ وارد ہوئے۔ علی باقر ترقی پسند تحریک سے بخوبی واقف تھے۔ مخدوم محی الدین اور سجاد ظہیر کے پرستار تھے لیکن وہ کسی تحریک یا رجحان سے سروکار نہیں رکھتے تھے۔ مخدوم محی الدین اور سجاد ظہیر سے شخصی طور پر متاثر تھے نہ کہ پرقی پسند تحریک کی وجہ سے۔ علی باقر سے میری اکثر ملاقات ان کے گھر پر عموماً صبح میں ہوا کرتی تھی، کبھی کبھی شام کے وقت بھی ان سے ملنے ان کے جے این یو والے مکان پر جایا کرتا تھا۔ ان سے ایک بار دورانِ گفتگو میں جاننا چاہا کہ آپ نے جس زمانے میں افسانہ لکھنا شروع کیا وہ جدیدیت کا زمانہ رہا۔ تو کیا آپ اس رجحان سے متاثر تھے یا نہیں۔ تو انھوں برجستہ کہا کہ مجھے کسی ازم یا رجحان کے بارے قطعی علم نہیں تھا۔

ادب سے شوق ضرور تھا مگر میں نے ان باتوں پر دھیان نہیں دیا۔ پھر میرا اپنا مزاج تھا جو اردو دنیا والوں سے مختلف ہے۔ اس لیے اپنے لیے ایک الگ راہ نکالی۔'' یہی راہ اور یہی جدت علی باقر کی شناخت بن گئی۔

علی باقر کو ہم سے جدا ہوئے تقریباً ۴ سال ہونے کو ہے۔ اس درمیان ان پر ایک کتاب 'کائناتِ علی باقر' مرتبہ راقم الحروف اور ان کے دو طویل افسانوں، ایک انٹرویو اور ایک مضمون پر مشتمل کتاب 'ننگے پاؤں' مرتبہ پروفیسر نجمہ ظہیر باقر، کے نام سے شائع ہوئی لیکن آج تک ادبی حلقے میں ناقدین ادب نے ان کی اس طرح سے پذیرائی نہیں کی جس کے وہ حق دار تھے، پذیرائی تو دُور گنے چنے چند دوست ناقدین نے ان پر دوستی کی خاطر مضمون تو لکھ دیا مگر محفلوں میں جب 1960 کے بعد کے افسانہ نگاروں کی بات آتی ہے تو علی باقر یا اُن جیسے دوسرے افسانہ نگاروں کا نام شعوری یا غیر شعوری طور پر بھلا دیا جاتا ہے۔ ایک وجہ یہ ہے کہ ہمارے ناقدین نے ان ہی افسانہ نگاروں کو پڑھا جو بہت زیادہ مشہور ہوگئے یا اُن کی پہنچ میں تھے، ورنہ فہرست تک میں نام شامل کرنا گوارا نہ کیا۔ کیا واقعی علی باقر نے جن موضوعات کو چھوا ہے اس پر ان سے پہلے کسی اور افسانہ نگار نے قلم اٹھایا تھا؟ کیا ان کے افسانے فن پر کھرے نہیں اترتے؟ ضرورت اس بات کی ہے کہ صرف مشہور افسانہ نگار یا روایتی فہرست کو نہ ڈھویا جائے بلکہ ان افسانہ نگاروں کی تخلیقات کو بھی پڑھا جائے جنھوں صدق دل سے بنی نوع کے مسائل کو اپنے افسانوں میں جگہ دی ہے۔

علی باقر ایک دانشور افسانہ نگار تھے۔ جن کے چار افسانوی مجموعے ''خوشی کے موسم''، ''جھوٹے وعدے سچے وعدے''، ''بے نام رشتے'' اور ''مٹھی بھر دل'' کے علاوہ ان کے افسانوں کا انتخاب ''لندن کے رات دن'' بھی منظر پر عام پر آچکا ہے۔ ایک ناول ''کہانی لندن شہر کی'' تقریباً لکھ چکے تھے مگر اسے حتمی شکل نہیں دے سکے۔ اکثر کہا کرتے تھے دو تین مہینے انگلینڈ جا کر وہیں اس ناول کو مکمل کروں گا۔ وہاں کے موسم کی بات ہی الگ ہے۔ انھوں نے ایم ایف حسین پر ایک ناولٹ ''ننگے پاؤں'' بھی لکھا ہے جسے ان کی شریک حیات اور سجاد ظہیر کی بڑی بیٹی پروفیسر نجمہ ظہیر باقر نے ناچیز کی مدد سے ترتیب دے کر مکتبہ جامعہ سے شائع کرایا۔ 'ننگے پاؤں' میں ایم ایف حسین کا ایک طویل انٹرویو بھی شامل ہے۔ جس سے قارئین کو ایم ایف حسین کے فن کی باریکیوں کو سمجھنے میں مدد ملے گی۔

علی باقر کی اکثر کہانیاں مغربی معاشرے کے پس منظر میں لکھی گئی ہیں۔ انھوں نے یوروپ کو کسی مخصوص نظریے کے تحت نہیں دیکھا بلکہ اپنی نظر سے دیکھا اور یہ یوروپ ان کے افسانوں میں پوری توانائی کے ساتھ سانس لیتا ہوا نظر آتا ہے۔ اور یہ بھی حقیقت ہے کہ علی باقر کے افسانوں کے مطالعے سے اردو افسانے کے قارئین کا ایک بڑا حلقہ مغربی معاشرے کے بعض نئے گوشوں سے پہلی دفعہ روشناس ہوا۔ یوروپ

کے بارے میں جو عام تصور ابھرتا ہے وہ یہ کہ ایسا معاشرہ جہاں سب کچھ ہے، دولت ہے، عیش وعشرت کا سامان ہے، دکھ کا پرتو بھی نہیں۔ مگر علی باقر کے افسانوں کے مطالعے سے ہماری نظر کے سامنے ایک ایسا یوروپی معاشرہ سامنے آتا ہے جہاں جوان دوشیزائیں ہیں، بوڑھی عورتیں ہیں اور ہسپتال میں کام کرنے والی نرسیں ہیں، جن کے اپنے مسائل ہیں۔ گوکہ علی باقر کے افسانوں میں یوروپی تہذیب وتمدن پوری طرح نمایاں ہوگئی ہے۔ علی باقر نے مغربی عورتوں اور عشق کے جذبات کو جس طرح پیش کیا ہے اس کے متعلق عصمت چغتائی کچھ اس طرح کہتی ہیں:

> ''میں نے اور منٹو نے جو باتیں کونین میں ڈبو کر کہی ہیں ان کو علی باقر نے شکر میں لپیٹ کر کہا ہے جو ان کے فنکارانہ کمال کی غمازی کرتا ہے۔ مغرب والے جس قسم کا لٹریچر لکھ رہے ہیں ان میں کھری عورت نظر نہیں آتی۔ علی باقر نے یوروپ کی عورتوں کو اصلی روپ میں دیکھا ہے اور یہ کہانیاں لکھ کر مغرب کی عورت پر احسان کیا ہے۔ میں عرصہ سے انتظار کر رہی تھی کہ اردو افسانے کے بند ماحول میں ایک روزن کھلے، سو یہ روزن اب علی باقر کے روپ میں کھل چکا ہے۔''

حقیقت یہ ہے کہ علی باقر نے یورپ کی عورت کو دریافت کیا ہے جسے علی باقر سے پہلے کسی اور افسانہ نگار نے دریافت نہیں کیا تھا۔ یہ کام صرف اور صرف علی باقر جیسا حساس انسان ہی کر سکتا تھا۔

علی باقر نے اپنے افسانوں میں صرف مغربی معاشرت کو موضوع نہیں بنایا بلکہ ہندوستانی مہاجرین، تقسیم ہند کے نتیجے میں رونما ہونے والے فسادات، دوسری جنگ عظیم اور اس کا معاشرے پر اثرات اور معذوروں کے مسائل کو بڑی فنکاری سے افسانوں میں پیش کیا ہے۔

علی باقر نے اپنے پہلے افسانوی مجموعہ ''خوشی کے موسم'' میں مغربی سماج بالخصوص لندن کے ماحول، وہاں کے کردار اور معاشرتی اقدار کے مختلف رنگ وروپ کو پیش کیا ہے۔ ان افسانوں میں مغربی تہذیب وتمدن اور کرداروں کے ان گوشوں کا احاطہ کیا جسے اب تک کسی نے قلم بند کرنے کی جسارت نہیں کی تھی۔ دراصل یہ افسانے علی باقر کی باریک بینی، گہرے مشاہدے، تجربات اور دانشوری کا بین ثبوت ہیں۔ افسانہ ''ہٹ دھرم'' کرنل ہارڈی اور مسز ہارڈی کی کہانی ہے۔ کرنل ہارڈی اپنی بیوی کے ساتھ ہندوستان

میں فوج کے اعلیٰ عہدے پر فائز تھا۔ ملازمت سے سبکدوش ہونے کے بعد کرنل ہارڈی لندن واپس چلا جاتا ہے اور اُسے وحید خاں کی یاد برافروختہ کرتی رہتی ہے۔ کرنل ہارڈی کے مطابق وحید خاں نے وہ کنگن چرالیا تھا جسے کرنل ہارڈی کے کسی عزیز نے مغل شہزادی کی کلائی سے نکال لیے تھے۔ لیکن مسز ہارڈی راوی کو کرنل ہارڈی کے غصے کا اصل سبب بتاتی ہیں کہ کرنل ہارڈی کے پاس دوسرا کنگن کبھی تھا ہی نہیں۔ بلکہ مسز ہارڈی کو وحید خاں سے محبت ہو جاتی ہے اور مریم اس محبت کی نشانی ہے۔ اس بات کا علم کرنل ہارڈی کو ہوتا ہے تو کرنل ہارڈی بیوی کو بدچلن کہنے کے بجائے وحید خاں پر فرضی چوری کا الزام عائد کر کے گرفتار کرادیتا ہے۔ اس افسانے کے ذریعہ انگریزوں کی شخصیت کے ایک پہلو سے واقف کرایا ہے۔ ''شراب اور شہد'' عشق و محبت کے حسین کیفیت کی داستان ہے۔ فرانسواس شادی شدہ خوبصورت لیڈی ہے۔ اس کے حسن سے ہر کس و ناکس متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتا ہے۔ افسانے کا راوی بھی اسکے حسن سے متاثر ہوکر اس کی قربت کا طلب گار ہے۔ ادھر فرانسواس بھی اس سے متاثر ہوتی ہے اور دونوں ایک دوسرے کو پسند کرنے لگتے ہیں۔ فرانسواس کا شوہر اڈولف سب کچھ جاننے کے باوجود راوی کے ساتھ مصنوعی خوش اخلاقی سے پیش آتا ہے۔ مگر جب فرانسواس راوی کو اپنا پتہ دیتی ہے تو اڈولف اپنی بے کسی اور دکھ و درد کو چھپا نہیں پاتا ہے۔ اور اڈولف کا شکست خوردہ انداز محبت کے نئے اسرار و رموز سے واقف کراتا ہے۔

''تونل بانا'' (Under Ground Railway Station) سوئیڈش معاشرے بالخصوص سوئیڈش عورتوں کی کہانی ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار سوئیڈش عورت کے ساتھ کچھ وقت گزارنا چاہتا ہے۔ وہ ایک خاتون کے گھر پہنچتا ہے۔ ابھی کچھ ہی وقت گزرا تھا کہ اس کا شوہر پہنچ جاتا ہے اور ''میں'' یعنی مرکزی کردار کو دیکھ کر غصے میں تمتماتے ہوئے کہتا ہے کہ اس نے تو تونل بانا میں بیٹھ کر فارشٹا اترنے کے لیے کہا تھا۔ وہ دوسرے اسٹیشن ویلنگ بی پر کیوں اتر گیا۔ یہ وہی شخص ہے جو راوی کو مشورہ دیتا ہے کہ سوئیڈش عورت اور مرد آزاد خیال ہوتے ہیں۔ ''تونل بانا'' میں علی باقر نے بڑی فنکاری سے سوئیڈش مرد اور عورت کے ظاہر و باطن کو پیش کیا ہے۔ علی باقر نے اپنے ہر افسانے میں یورپی معاشرے اور افراد کے ایک نئے روپ کو قارئین پر منکشف کیا ہے۔ بالعموم یورپین کے بارے میں یہ تاثر ہے کہ یہ آزاد خیال ہوتے ہیں لیکن ان کی آزادیٔ خیالی اسی حد تک ہے جہاں تک انھیں فائدہ پہنچاتی ہے۔ اس کے بارے میں مجتبیٰ حسین لکھتے ہیں:

''اگر میں اس کہانی کو لکھتا تو اسے ایک لطیفے کی شکل میں
بیان کردیتا۔ مگر علی باقر نے اس کہانی میں ایک انجانے غم
کی وہ تہہ داریاں تلاش کی ہیں جو ایک سلیقہ مند اور وفادار

ادیب ہی سے ممکن ہے۔''

''فرشتے''، تقسیم ہند کے بعد برپا ہونے والے فسادات کے پس منظر میں ویر سہگل اور نسیمہ کی غیر فانی محبت کی کہانی ہے جو ایک ویرانے میں بی بی مریم کے مجسمے کے سامنے دس سالہ انگریز لڑکے روڈنی نورٹن کو گواہ بنا کر ایک دوسرے کو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے اپنا لیتے ہیں۔ دراصل اس افسانے میں ویر سہگل، نسیمہ اور روڈنی نورٹن تینوں ظلم و بربریت اور خوف و ہراس کے اس منظرنامے میں محبت، معصومیت اور پاکیزگی کی زندہ علامت بن کر ابھرتے ہیں۔

افسانہ ''فن کار'' میں علی باقر نے مغربی سماج کے ایک ایسے پہلو سے متعارف کرایا ہے جہاں باپ اور بیٹی کے مقدس رشتے پر آرٹ اور فن کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہے۔ یعنی ایک باپ اپنی بیٹی کو اسٹرپ فنکارہ کی حیثیت سے اسٹیج پر پیش کرتا۔ غرضیکہ آرٹ کے نام پر مغربی سماج کچھ بھی کرنے کے لیے تیار ہے۔ آج کل یہی صورت ہندوستانی سماج میں بھی نظر آنے لگی ہے۔ جہاں فن اور آرٹ اور ایکٹنگ کے نام پر پورا معاشرہ اس دلدل میں دھنستا جا رہا ہے۔ جس کی نمائش، بوس و کنار اور اُس سے آگے جو کسی زمانے میں گناہ تصور کیا جاتا تھا اب فن بن گیا ہے۔

''ضدی'' دو تہذیبوں اور دو نسلوں کے تصادم کو ظاہر کرتا ہے۔ یہ افسانہ خط کی تکنیک پر مشتمل ہے اور لندن میں مقیم سلطانہ اپنی دوست سلمیٰ کو خط لکھتی ہے جو کہ حیدرآباد میں رہتی ہے۔ خط کے ذریعہ سلطانہ سلمیٰ کو اپنے والدین کی ناگوار عادتوں اور رویوں کو بیان کرتی ہے۔ ماں کے انتقال کے بعد سلطانہ کے والد دردِ سر بن جاتے ہیں کیونکہ ماں انھیں سنبھال لیا کرتی تھیں۔ لہٰذا انھیں اولڈ ہوم بھیج دیا جاتا ہے۔ علی باقر صاحب نے بڑی فنکاری سے اس کہانی میں دو نسلوں کے تضاد کو پیش کیا ہے۔ مشرق و مغرب کی قدروں میں جو واضح فرق ہے اس کو نمایاں کیا ہے۔ یعنی ہندوستانی والدین مغرب میں رہنے والی اولاد کو اگر اپنی قدروں سے آگاہ کرانا چاہتے ہیں تو اولاد انھیں دقیانوسی، سنکی اور ضدی قرار دیتی ہے۔ اس افسانے کی سب سے نمایاں خوبی یہ ہے کہ سلطانہ نے جس طرح اپنے والدین کی ناگوار عادتوں اور دقیانوسیت کا ذکر کیا ہے وہی تحقیر اس کے والدین کی بے چارگی، بے کسی اور مجبوری کا گہرا نقش ابھارنے میں معاون ہوتی ہے۔ ساتھ ہی ساتھ اپنی تہذیب سے ان کی والہانہ لگاؤ کا ثبوت بھی دیتی ہے۔ علی باقر کی فنکاری یہ ہے کہ انھوں نے منفی لب و لہجے میں مثبت قدروں کو واضح کیا ہے۔ اس طرح یہ افسانہ نئی نسل کی خودغرضیوں، خودپرستی، اور اعلیٰ قدروں سے بیزاری کا اشاریہ بھی بن جاتا ہے۔

علی باقر نے ''آٹھ بیس''، ''بہروپ'' اور ''سنجوگتا''، ''ادھورے رشتے'' میں معذوروں کے

مسائل کو موضوعِ بحث بنایا ہے۔ اگر چہ معذور فرد ایک طبقہ کے لیے بوجھ بن جاتا ہے مگر ایک طبقہ ایسا بھی ہے جو معذور فرد کو بوجھ نہ سمجھ کر معاشرے کا ایک فرد سمجھتے ہوئے اسے اپنے غم اور خوشی میں شریک کرتا ہے۔ دراصل ان افسانوں میں علی باقر نے اس بات پر زور دیا ہے کہ انھیں سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے نا کہ ان کے ساتھ ناروا سلوک کیا جانا چاہیے۔ ان کے ساتھ سختی سے پیش آ کر انھیں قابو میں نہیں کیا جا سکتا بلکہ انھیں پیار، محبت اور ان کی نفسیات کا مطالعہ کر کے ہم رام کر سکتے ہیں۔ کئی بار ایسا بھی دیکھنے میں آتا ہے کہ معذور بچوں کو والدین اپنے لیے سبکی کا سبب سمجھتے ہیں۔ انھیں کسی کے سامنے آنے نہیں دیا جاتا بلکہ گھر کے ایک گوشہ میں قید کر دیا جاتا ہے۔ جو کہ معذوروں کے ساتھ سراسر زیادتی ہے۔ سماج کے ایسے نظر انداز کیے گئے افراد کو علی باقر نے ایک فرد کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔ گو کہ علی باقر کے مذکورہ بالا چاروں افسانے معذوروں کے مختلف مسائل کا صرف احاطہ ہی نہیں کرتے بلکہ اس کا حل بھی بتاتے ہیں۔

غرض یہ کہ علی باقر کے افسانوں میں انسانی کیفیات و واردات کی ایک نئی دنیا آباد نظر آتی ہے۔ ان کے افسانے موضوعات کی سطح پر بھی اور اظہار کی سطح پر بھی اردو کے عام افسانوں سے مختلف ہیں۔ یہی خصوصیت علی باقر کی شناخت ہے اور امتیاز بھی۔

☆☆

# خورشید الاسلام کا تنقیدی زاویہ
# 'اُمراؤ جان ادا' کے حوالے سے

○ ڈاکٹر ظفر گلزار

امراؤ جان ادا، مرزا ہادی رسوا کی ایک مایۂ ناز تصنیف ہے۔ جیسے جیسے وقت گزرتا جا رہا ہے اس کی اہمیت وافادیت اور مقبولیت میں برابر اضافہ ہوتا جا رہا ہے لیکن جس وقت خورشید الاسلام نے قلم اُٹھایا تھا، اُس وقت اس ناول پر کسی نے کوئی خصوصی توجہ نہیں فرمائی تھی۔ یہ خورشید الاسلام کا کارنامہ ہے کہ جنہوں نے اس ناول کو اُردو داں طبقہ سے روشناس کرایا۔ یہ تنقیدی مضمون ایک طویل مضمون ہے جو تقریباً 100 صفحات پر مشتمل ہے۔ انہوں نے خود سوالات اُٹھائے ہیں اور خود ہی ان کا جوابات دیے ہیں۔ اس ناول پر قارئین کی طبیعت مبذول نہ ہونے کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''غالباً اس کا ایک سبب یہ ہے کہ اسے محض ایک طوائف کی دلچسپ کہانی بتا کر پڑھا جاتا رہا ہے جس کا نتیجہ یہ ہے کہ اس کے بنیادی اور قابلِ قدر پہلو نظر سے اوجھل ہو گئے ہیں۔'' لیکن یہ خورشید الاسلام کے وقت کی بات ہے جو انہوں نے تقریباً اب سے پچاس برس پہلے کہی تھی۔ خورشید الاسلام کے بعد اس ناول کے مختلف پہلوؤں اور گوشوں کو کھنگالا جا چکا ہے۔ یہاں میرا مقصد خورشید الاسلام کے اس تنقیدی شعور، ذہانت، علمی بصیرت اور فنی ادراک وفہم کو دیکھنا ہے اور ان سوالات کو سمجھنا ہے جن کو خورشید الاسلام نے اپنے اس مضمون میں بیان کیا ہے۔

خورشید الاسلام نے موضوع سے متعلق جو سوال اُٹھایا ہے اس سے مختلف گوشے اجاگر ہوتے ہیں اور اس طرح وہ اُٹھائے گئے سوالوں کے تحت بھرپور تبصرہ اور تنقید کرتے ہیں۔ کردار سازی کے متعلق روشنی ڈالتے ہوئے، علی عباس حسینی کے قول کو نقل کیا ہے کہ ''یہ ایک رنڈی کی کہانی اسی کی زبانی ہے'' جس سے خورشید الاسلام متفق نہیں ہیں۔ وہ اس جملے کی روشنی میں اس ناول کے موضوع پر ایک طویل گفتگو کرتے

ہیں۔ خورشید الاسلام کہتے ہیں ''اس میں کوئی شک نہیں کہ ''امراؤ جان'' ناول میں ایک اہم کردار کی حیثیت رکھتی ہے لیکن اس اس کے معنی یہ نہیں ہیں کہ وہی اس ناول کا موضوع بھی ہو۔ ناول کی قدر و قیمت کا اندازہ کرنے لیے یہ قطعاً ضروری ہے کہ پہلے اُس کے موضوع کو دریافت کیا جائے۔ چنانچہ وہ اس ناول کا موضوع تلاش کرنے کے لیے ناول کو مختلف زاویوں سے دیکھتے اور پرکھتے ہیں۔

موضوع سے واقفیت حاصل کرنا کوئی معمولی کام نہیں ہے۔ خورشید الاسلام فرماتے ہیں ''موضوع سے واقفیت حاصل کرنے کے معنی یہ ہیں کہ ہم فن کے مطالبوں کو پا گئے ہیں اور ان کی کسوٹی پر تفصیل، تصادم اور ترجمانی کو پرکھ سکتے ہیں۔'' اب ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ خورشید الاسلام فن کے مطالبوں کی دریافت کرنے میں کہاں تک کامیاب ہوئے ہیں۔ خورشید الاسلام موضوع کو دریافت کرنے اور واقفیت حاصل کرنے کے لیے ناول کے پہلے اقتباس سے ہی گفتگو کا آغاز کرتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں ''رسوا ابتدا ہی میں ہمارا تعارف امراؤ جان سے اس طرح کراتے ہیں'' اس جملے کے لیے وہ شروع کا پیراگراف پیش کرتے ہیں۔ یہ وہ پیراگراف ہے جس میں رسوا، امراؤ جان کا تعارف کراتے ہیں۔ پھر اس کے بعد خورشید الاسلام دوسرا پیراگراف پیش کرتے ہیں۔ یہ وہ پیراگراف ہے جس میں امراؤ جان مشاعرے میں آتی ہے اور غزل سرائی کرتی ہے۔ اب اس کے فوراً بعد خورشید الاسلام تیسرا پیراگراف استعمال کرتے ہیں۔ تیسرا پیراگراف وہ ہے جس میں امراؤ جان ادا خود اپنی ذات سے پوچھ گچھ کر رہی اور اپنے ماضی کے اوراق پلٹ پلٹ کر بڑے ارمانون کے ساتھ ان باتوں کو دوہرا رہی ہے جن کا تعلق اس کے خاندان اور ماں باپ سے تھا۔ وہ اپنی کہانی اپنی زبانی بیان کر رہی۔ ویسے تو پورا ناول ہی امراؤ جان کی زبانی آگے بڑھتا ہے۔

خورشید الاسلام تین پیراگراف نقل کرتے ہیں اور ان تین اقتباسات سے وہ مندرجہ ذیل باتیں اخذ کرتے ہیں:

(1) پیدائش کے بعد اور موت سے پہلے امراؤ جان کیا ہے؟

(2) کس ماحول میں اس نے اپنی آنکھیں کھولیں اور اب کس منزل پر آ کر ٹھہر گئی۔ یہی نہیں بلکہ خورشید الاسلام کو ہلکا سا اندازہ ان بھول بھلیوں کا بھی ہو جاتا ہے جن سے امراؤ جان کو دوچار ہونا پڑا۔

(3) اسی کے ساتھ خورشید الاسلام ان چھوٹی چھوٹی، نرم گرم کہانیوں سے واقفیت حاصل کر لیتے ہیں جن کا تار و پود ایک خوشگوار طوائف کے گرد بُنا جاتا ہے۔

جو مذکورہ بالا باتیں خورشید الاسلام نے اخذ کی ہیں، ان سے اتفاق کیا جا سکتا ہے۔ اب خورشید الاسلام کے ان خیالات پر غور فرمایئے جو انہوں نے مرزا رسوا کے حوالے سے پیش کیے ہیں۔ آپ

لکھتے ہیں:

''گویا مرزا صاحب قصے کے ترتیبی منظر اور اس کی تمہید ہی میں ہمیں امراؤ جان ادا سے اس طرح متعارف کرا دیتے ہیں کہ اس کی زندگی میں کوئی راز باقی نہیں رہتا نہ ہمارے دل و دماغ میں تجسس کی کوئی اونچی لہر اُٹھتی ہے اور نہ ہمیں اس بات کی توقع ہوتی ہے کہ آئندہ چل کر اس کی زندگی میں کچھ ایسے انکشافات آئیں گے جو ہماری تسکین کا باعث اور تحیر کا سامان ہونگے۔ اوپر دیے ہوئے اقتباسات کی مدد سے ہم کتنی منزلیں طے کر جاتے ہیں۔ امراؤ جان ایک طوائف تھی اور تائب ہو چکی ہے۔ شعر و سخن کا ذوق رکھتی ہے۔ ادب کے چند اصناف سے واقف ہے خود شاعر ہے۔ بچپن ایک شریف متوسط گھرانے میں گزرا۔ یہاں اس کا نام امراؤ جان نہیں کچھ اور ہوگا۔ دلاور خاں کی اس کے باپ سے دُشمنی تھی۔ اس نے اس معصوم کو گھر کی چہار دیواری سے نکال کر ایک ایسی دُنیا میں پھینک دیا جہاں دوزخ دہکتی ہے اور فردوس خاموش ہے۔'' [۱]

مذکورہ بالا اقتباس میں خورشید الاسلام نے جو باتیں کہی ہیں کہ مرزا ہادی رسوؔا امراؤ جان سے اس طرح متعارف کراتے ہیں کہ اس کی زندگی میں کوئی راز باقی نہیں رہتا، یہ بات تو اپنی جگہ درست ہے کہ امراؤ جان نے ناول کے آغاز میں ہی وہ تمام باتیں عیاں کر دیں جو اس کے ماضی سے تعلق رکھتی تھیں لیکن دل و دماغ میں تجسس کی اونچی لہر نہ اُٹھنے کی اور زندگی کے منکشف نہ ہونے کی بات کی ہے۔ اس سے خورشید الاسلام کے نظریہ کی نفی ہوتی ہے کیونکہ ناول آگے بڑھتا ہے کردار سازی ہوتی ہے، کہانی مختلف موڑ لیتی ہے اور اس طرح ناول بہت سے نشیب و فراز سے گزرتا ہوا اختتام پذیر ہوتا ہے۔ جس سے قاری کے دل و دماغ میں تجسس بھی قائم رہتا ہے اور تسکین و تحیر کا سامان بھی فراہم ہوتا ہے۔ مندرجہ ذیل ناول کے اقتباس سے تجسس اور تحیر کا اندازہ بخوبی کیا جا سکتا ہے:

''دو دن کے بعد ایک مجرا آ گیا...... اسی کی تیاری کرنے لگی جہاں کا مجرا آیا تھا۔ وہاں گئی محلّہ کا نام یاد نہیں مکان کے پاس بہت بڑا پرانا املی کا درخت تھا۔ اس کے نیچے نمگیرہ تانا گیا تھا...... اس مقام کو دیکھ کر وحشت سی ہوتی تھی۔ دل اُمڈا آتا تھا کہ یہیں میرا مکان ہے۔ یہ املی کا درخت وہی جس کے نیچے میں کھیلا کرتی تھی...... ایک مکان کے دروازے کو غور سے دیکھا کی، دل کو یقین ہو گیا تھا کہ یہی میرا مکان ہے

جی چاہتا ہے کہ مکان میں گھسی چلی جاؤں۔ ماں کے قدموں پر گروں وہ گلے لگالیں گی۔ مگر جرأت نہ ہوتی تھی...... پھر جی کہتا تھا ہائے کیا غضب ہے صرف ایک دیوار کی آڑ ہے ادھر میری اماں بیٹھی ہوں گی اور میں یہاں ان کے لیے تڑپ رہی ہوں۔ ایک نظر صورت دیکھنا بھی ممکن نہیں۔

اسی ادھیڑ بُن میں تھی کہ ایک عورت نے آ کر پوچھا ''تمھیں لکھنؤ سے آئی ہو؟''

میں:۔''ہاں'' اب تو میرا کلیجہ ہاتھوں سے اُچھلنے لگا۔

عورت:۔ اچھا تو ادھر چلی آؤ تمھیں کوئی بلاتا ہے۔''

میں:۔''اچھا'' کہہ کر اس کے ساتھ چلی۔ ایک ایک پاؤں گویا سو من کا ہو گیا تھا۔ قدم رکھتی کہیں تھی پڑتا کہیں تھا...... وہ عورت اس مکان کے دروازے پر مجھ کو لے گئی۔ جسے میں اپنا مکان سمجھے ہوئے تھی۔ اس مکان کی ڈیوڑھی میں ایک چارپائی پر مجھ کو بٹھا دیا۔ اندر کے دروازے پر ٹاٹ کا پردہ پڑا ہوا تھا۔ اس کے پیچھے دو تین عورتیں آ کر کھڑی ہوئیں۔

ایک:۔ لکھنؤ سے تمھیں آؤ ہو؟

میں:۔ جی ہاں۔

دوسری:۔ تمہارا نام کیا ہے۔

میں:۔ (جی میں تو آیا کہہ دوں امیرن مگر پھر دل تھام کے) ''امراؤ جان''۔

پہلی:۔ تمہارا وطن خاص لکھنؤ ہے۔

میں:۔ (اب مجھ سے ضبط نہ ہو سکا آنسو نکل پڑے) ''اصلی وطن تو یہی ہے جہاں کھڑی ہوں۔''

پہلی:۔ تو کیا بنگلے کی رہنے والی ہو؟

میں:۔ آنکھوں میں (آنسو جاری تھے بمشکل جواب دیا) ''جی ہاں''

دوسری:۔''کیا تم ذات کی تیریا ہو؟''

میں:۔ ذات کی تیریا تو نہیں ہوں، تقدیر کا لکھا پورا کرتی ہوں۔''

پہلی:۔ (خود رو کر) ''اچھا تو روتی کیوں ہو۔ آخر کہو تم کون ہو؟''

میں:۔ (آنسو پونچھ کر) ''کیا بتاؤں کون ہوں کچھ کہتے بن نہیں پڑتا۔''

اتنی باتیں میں نے بہت دل سنبھال کر کی تھیں۔ اب بالکل تاب ضبط نہ تھی سینے میں دم رکنے لگا تھا۔

اتنے میں دو عورتیں پردے کے باہر نکلیں۔ ایک کے ہاتھ میں چراغ تھا اس نے میرے منھ کو ہاتھ سے تھام کر کان کی لو کے پاس غور سے دیکھا۔ دوسری کو دکھایا اور کہا ''کیوں ہم نہ کہتے تھے وہی ہے'' دوسری ''ہائے میری امیرن کہہ کے لپٹ گئی۔ دونوں ماں بیٹیاں چیخیں مار مار کر رونے لگیں۔ ہچکیاں بندھ گئیں۔

دوسرے دن شام کو کوئی دو گھڑی رات گئے ایک جوان سا آدمی سانولی رنگت کوئی بیس بائیس کا سن، پگڑی باندھے، سپاہیوں کی ایسی وردی پہنے ہوئے میرے کمرے میں آیا۔ میں نے حقہ بھروا دیا۔ پان دان میں پان نہ تھے۔ ماما کو چپکے سے بلا کے کہا پان لے آؤ۔ اتفاق سے اور کوئی بھی اس وقت نہ تھا۔ کمرہ میں، میں ہوں اور وہ ہے۔

جوان:- کل تمہیں مجرے کو گئی تھیں؟ اس تیور سے کہا کہ میں جھجک گئی۔

میں:- ''ہاں'' اتنا کہہ کر اس کے چہرے کی طرف جو دیکھا، یہ معلوم ہوتا تھا کہ آنکھوں سے خون ٹپک رہا ہے۔

جوان:- (سر نیچا کر کے) ''خوب گھرانے کا نام روشن کیا!''

میں:- (اب سمجھی یہ کون شخص ہے) ''اس کو تو خدا ہی جانتا ہے۔''

جوان:- ''ہم سمجھے تھے کہ تم مر گئیں۔ تم اب تک زندہ ہو۔''

میں:- بے غیرت زندگی تھی نہ مری۔ خدا کہیں جلد موت دے۔

جوان:- بے شک اس زندگی سے موت لاکھ درجہ بہتر تھی۔ تمہیں تو چلو بھر پانی میں ڈوب مرنا تھا۔ کچھ کھا کر سو رہی ہوتیں۔

میں:- خود اتنی سمجھ نہ تھی نہ آج تک کسی نے یہ نیک صلاح دی۔ اب سہی۔

جوان:- اگر ایسی غیرت دار ہوتیں تو اس شہر میں کبھی نہ آتیں اور آئی بھی تھیں تو تمہیں اس محلے میں مجرے کو نہ آنا تھا۔ جہاں کی رہنے والی تھیں؟

میں:- ہاں اتنی خطا ضرور ہو گئی مگر مجھے کیا معلوم تھا۔

جوان:- اچھا اب تو معلوم ہو گیا؟

میں :- اب کیا ہوتا ہے؟

جوان :- (بہت ہی غصہ ہو کر اب کیا ہوتا ہے، اب کیا ہوتا ہے! اب چھری کمر سے نکال کر مجھ پر جھپٹا۔ دونوں ہاتھ پکڑ کے گلے پر چھری رکھ دی) یہ ہوتا ہے! اتنے میں ماما بازار سے پان لے کر آئی۔ اس نے جو یہ حال دیکھا لگی چیخنے...... ارے دوڑو بیوی کو کوئی مارے ڈالتا ہے۔

جوان :- (چھری گلے سے ہٹا کر چھوڑ دیا) ''عورت کو کیا مارو'' اور عورت بھی کون پڑی...... اتنا کہہ کر ڈھاڑیں مار مار کر رونے لگا۔'

اس طویل اقتباس کے جملوں پر اب ذرا غور فرمایئے۔ ''محلہ کا نام یاد نہیں۔'' اس مقام کو دیکھ کر وحشت سی ہوتی تھی۔'' جی چاہتا ہے مکاں میں گھسی چلی جاؤ، ماں کے قدموں پر گروں، وہ گلے لگالیں گی، ایک دیوار کی آڑ ہے ادھر میری ماں بیٹھی ہوں گی اور میں یہاں ان کے لیے تڑپ رہی ہوں۔ تمہیں لکھنؤ سے آؤ ہو، تمہارا نام کیا ہے، تو کیا بنگلے کی رہنے والی ہو، کیا تم ذات کی تیریا ہو، (خود رو کر) اچھا تو روتی کیوں ہو، آخر کہو تم کون ہو؟ اتنی باتیں میں نے بہت دل سنبھال کر کی تھیں اب بالکل تاب ضبط نہ تھی سینے میں دم رکنے لگا تھا۔ اس نے میرے منہ کو ہاتھ سے تھام کر کان کی لو کے پاس غور سے دیکھا، دوسری کو دکھایا، دوسری ہائے امیرن کہہ کر لپٹ گئی۔ (اب سمجھی یہ کون شخص ہے)، اب چھری کمر سے نکال کر مجھ پر جھپٹا، اتنا کہہ کر ڈھاڑیں مار مار کر رونے لگا، یہ جملے ایسے ہیں جس میں تحیر بھی ہے، تجسس بھی قائم ہے، تسکین کا سامان بھی ہے اور وہ انکشافات بھی ہوتے ہیں جن سے قاری سے امراؤ جان ادا اپنا تعارف کراتی ہے۔ ان سے الگ باتوں سے واقف ہوتا ہے۔ اب اس اقتباس کے متعلق خورشید الاسلام نے جو فنی خوبیاں بیان کی ہیں وہ ملاحظہ فرمائیں:

''اس ڈرامائی ٹکڑے میں امراؤ جان کے دل و دماغ کی ہلچل نظر آتی ہے۔ دماغ خود ایک کردار کی حیثیت سے کام کرتا ہے۔ وہ ہمیں جھجکتا ہوا خود سے اور دوسروں سے متصادم ہوتا ہوا اپنی شکست کا احساس کرتا اور آنسوؤں میں تحلیل ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ نوجوان بھائی سے امراؤ کا سامنا ایک میزان ہے جس میں قدرت اس کے اعمال تولتی ہے۔ وہ نوجوان امراؤ کا ماضی ہے۔ تازہ شاداب زندگی کی پاکیوں سے چور۔ بے فکر جس کا ہر عمل برگزیدہ ہے۔ کیونکہ وہ گناہ کے تصور سے آشنا نہیں۔ مگر یہ ماضی تنگ بھی ہے۔ اس میں زندگی کی وسعتیں نہیں امراؤ جان کا نفس اس کا حال ہے جو گھائل ہے بھی اور نہیں بھی ہے۔ جس میں سرشاریاں ہیں بھی اور نہیں بھی

ہیں۔ جس میں جیت بھی ہوتی ہے اور ہار بھی ہوتی ہے۔ جس میں عمل کا میدان
بہت وسیع ہے مگر ہر سانس میں گناہ کا احساس ہوتا ہے۔‘‘[۲]

مذکورہ بالا اقتباس کو پڑھنے کے بعد یہ علم بخوبی ہو جاتا ہے کہ خورشید الاسلام مضمون کے آغاز میں جس بات کی تردید فرماتے ہیں اور منحرف و منکر ہوتے ہیں پھر خود ہی ان کا اعتراف بھی کرتے نظر آتے ہیں۔ خورشید الاسلام شاید بھول گئے کہ جن باتوں کو میں نے گذشتہ صفحات پر نفی میں بیان کیا ہے اب انہیں کے متعلق اثبات کا اظہار کر رہا ہوں جبکہ اصل فن کے اعتبار سے جو باتیں بعد میں تلاش کی ہیں وہی درست ہیں۔

یہاں گفتگو پوری کرنے کے بعد میں خورشید الاسلام کے اسی مقصد کی طرف لوٹتا ہوں جہاں پر میں نے اپنی بات کو گذشتہ صفحات پر موقوف کر دیا تھا۔ بات خورشید الاسلام کے موضوع کے متعلق ہے۔ انہوں نے اپنے اس مضمون میں اسے خاص طور سے اُٹھایا ہے اور دیکھنے کی سعی پیہم کی ہے جیسا کہ اس ناول کے متعلق مشہور ہے کہ ’’یہ ایک رنڈی کی کہانی اسی کی زبانی ہے‘‘ اسی قول کی نفی کرتے ہوئے اور ناول کے بہت سے اقتباسات کو پیش کرتے ہوئے وہ آگے بڑھتے ہیں اور موضوع کے مدعا کو مدلل اور ثبوتوں کے ساتھ اجاگر کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ چنانچہ خورشید الاسلام موضوع کو تلاش کرنے کے لیے کردار سازی کے حوالوں سے اپنی بات کا آغاز کرتے ہیں۔ انہوں نے خانم، بوا حسینی، خورشید اور بسم اللہ کے کرداروں کو ’’فانوس روشن‘‘ سے تعبیر کیا ہے۔ جس طرح ان کے کرداروں کے رنگ مختلف ہیں، ٹھیک اسی طرح خورشید الاسلام کے نزدیک یہ کردار آسماں تلے گردش بھی کرتے ہیں اور اپنی قدر و قیمت رکھنے کے باوجود ہر جگہ اپنی روشنی کے باعث بھی مختلف نظر آتے ہیں۔ خورشید الاسلام مولوی صاحبان کے تماشا کرنے کا سبب بسم اللہ جان اور امراؤ جان کی زندگی کو آگے بڑھانے کو بتاتے ہیں۔ آگے وہ سوال اُٹھاتے ہیں کہ کیا راشد اس میدان میں اس لیے آتے ہیں کہ وہ امراؤ جان کی دوکانیں لگانے میں مدد کریں اور چلے جائیں، اس طرح خورشید الاسلام نے ان کرداروں کے وسیلے سے امراؤ جان ادا کے کردار کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے۔ لہٰذا وہ ایک کردار کے بعد دوسرے کردار کو اُٹھاتے ہیں اور ناول میں اس کے نمودار ہونے کے سبب کے متلاشی رہتے ہیں۔ اس لیے وہ ایک ایک کر کے ہر ایک کردار پر گفتگو کرتے ہیں اور سوال اُٹھاتے ہیں۔ نواب سلطان کی کرتوتوں، نواب چھبن کی موقع پرستی اور نواب جعفر علی خاں کی عمر درازی وغیرہ سبھی کرداروں کے حوالے سے موضوع کے متعلق روشنی ڈالتے ہیں۔

کردار سازی کے بعد خورشید الاسلام منظر نگاری، واقعات نگاری اور جزئیات نگاری کے حوالے سے باتوں کا سلسلہ جاری رکھتے ہیں۔ اب خورشید الاسلام کی دوربین نگاہیں اور دور اندیشی عقل و فراست اس طرف

مراجعت کرتی ہے۔ چنانچہ خورشید الاسلام عیش باغ کے میلے کی ہماہمی، ڈاکوؤں کا جرغہ، مولوی صاحب کا نیم کے درخت پر چڑھنا اور بسم اللہ جان کی بندریا کو لاٹھی دکھا کر ڈرا دینا، نوجوان مولوی کا کانپور کی مسجد میں رہنا اور ہر بات پر لاحول پڑھنا، بڑی بی کی حرکت وعمل یعنی انگلیوں میں انگوٹھیاں اور ہاتھوں میں چاندی کے موٹے موٹے کڑے پہننا وغیرہ ڈرامے بازی، رجب کی نوچندی اور درگاہ کی زیارت، مشاعرے اور میلے، کھیاں بھنکتے ہوئے گھر، مرغیوں سے آباد گلی اور دُکانیں، فقیر اور ضعیف الاعتقادی کی نشاندہی اور احاطہ کرتے ہیں۔ بہرکیف وہ ان مناظر، واقعات اور جزئیات میں موضوع کو تلاش کرنے میں سرگرم عمل نظر آتے ہیں۔ اس سے آگے خورشید الاسلام طوائفوں جن کے گرد اس ناول کا تانا بانا بُنا گیا ہے اور کرداروں کے بارے میں دو دو حیثیتیں قائم کرتے ہیں۔ خورشید الاسلام کے الفاظ ملاحظہ فرمائیں :

> ''یہ رسوا کا کمال ہے کہ اس نے اپنے قلم کی چند جنبشوں سے انہیں منظم شخصیت بنا دیا ہے ان میں ہر ایک ایک فرد بھی ہے اور ایک جماعت کا نمائندہ بھی ہے۔ وہ ایک ذات بھی ہے اور جماعت کو کسی خاص پہلو سے آب و تاب کے ساتھ پیش بھی کرتا ہے۔ وہ ایک شخص بھی ہے اور ایک وسیلہ بھی۔ نواب سلطان ایک پہلو کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ان میں مصلحت اندیشی ہے۔ نواب چھبن ایک دوسرے پہلو کی، ان میں جرأت ہے۔ راشد ایک اور جماعت سے تعلق رکھتے ہیں جو مصنوعی پندار میں مبتلا ہے۔ فیض علی اپنے گروہ کا نمائندہ ہے جس کی قوتیں مناسب راہ نہیں پاتیں۔ مختار کے ذریعہ ہم ادنیٰ متوسط درجے کا تماشہ کرتے ہیں، جو تقدیر پرست ہے۔ بی آبادی کے ذریعہ ہماری رسائی مرغیاں ہنکانے والیوں تک ہوتی ہے جس کا اخلاق فوری ضرورتوں کا پابند ہے۔ کانپور کے مولوی صاحب ہمیں ایک خاص طبقہ تک پہنچاتے ہیں۔ غرض یہ کہ ہم ان میں سے جن کسی کو دیکھتے ہیں ناول کی دنیا میں دیکھتے ہیں اور ناول کی فضا میں یہ کردار ایک خاص زاویۂ نظر کو چھپائے ہوئے آتے ہیں۔ وہ زاویۂ نظر فن کی باریکیوں میں ڈوبنے سے ہاتھ آتا ہے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ فلاں کردار مضحک خاکے ہیں تو دراصل ہم اس زاویۂ نظر کی طرف اشارہ کرتے ہیں جو ان کی ساخت پرداخت میں چھپا ہوا ہے۔ بہرحال امراؤ جان کے تقریباً سبھی کردار دو حیثیتیں رکھتے ہیں۔'' ۳۶

مذکورہ بالا اقتباس میں خورشید الاسلام نے کردار سازی کے متعلق جو دو۔دو حیثیتیں قائم کی ہیں اور پھر

مذکورہ اقتباس میں انہوں نے کرداروں کی جو حیثیتیں بنائی ہیں۔ وہ ایک حیثیت کی نقاب کشائی کرتی ہیں۔ خورشید الاسلام نے یہ بات بیان کردی کہ ہر کردار کی دو حیثیتیں ہیں لیکن ان کی توضیح نہیں کی ہے۔ کرداروں کی ایک ایک صفت کو نمایاں کیا ہے۔

کرداروں کے وسیلے سے موضوع کو تلاش کرنے میں وہ اپنے تاثرات کا اظہار ان الفاظ میں کرتے ہیں۔ ''مختصر یہ کہ بیشتر کردار ایک وسیلہ ہیں جن کی مدد سے ہم چند طبقوں کو دیکھتے ہیں مگر ان طبقوں کی زندگی تو درکنار ان کرداروں کی زندگی بھی طوائفوں پر موقوف نہیں اور نہ بڑی حد تک ان کی معاون ہے۔ ان میں سے ہر ایک طوائف کی کہانی چند جملوں میں سنائی جاسکتی ہے اور یہ کہانی دوسری طوائف کی کہانی سے بالکل الگ ہوگی۔ ان سب کی مجموعی داستان بھی اس کے علاوہ کچھ نہیں کہ یہ سب طوائفیں تھیں۔ ناول نگار کی تمام تر صلاحیتیں بھی ان کی مصوری پر صرف نہیں ہوتیں اور ناول کا سارا مواد بھی ان کی نواؤں اور فضاؤں میں حل نہیں ہوتا۔'' یہ حقیقت ہے کہ خورشید الاسلام ان کرداروں کی مدد سے بڑی گہرائی اور گیرائی کے ساتھ موضوع کو کھنگالنے اور تلاش کرنے کے لیے طبقوں کو ہر پہلو سے دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اسی کے ساتھ وہ ان طبقات کی میلوں ٹھیلوں میں شرکت اور رسم و رواج جیسے اہم پہلوؤں پر بھی گہری نگاہ رکھتے ہیں۔ یہ خورشید الاسلام کا کمال ہے کہ اپنی ژرف نگاہی کے وصف وہ واقعات، مناظر اور جزئیات نگاری جیسے اہم مسائل پر غور وفکر کرتے ہیں اور ان سے نتیجے برآمد کرتے ہیں جو ان کی فنی بصیرت اور عقل وشعور کا بین ثبوت ہے۔

خورشید الاسلام میلے ٹھیلوں، مشاعروں، مجروں، طوائفوں کی نوک جھونک، منچلے عاشق اور پیشہ ور عیاشوں کی مکاریوں اور چالاکیوں پر بھی بھرپور نگاہ رکھتے ہیں اور موضوع کو تلاش کرنے میں ہر نقطۂ نظر سے اُلٹ پلٹ کر دیکھتے ہیں لیکن ان سب مناظر، واقعات اور جزئیات کی تہہ میں خورشید الاسلام کو ایسی چیز کا اندازہ ہوتا ہے، جس کا تعلق فنی آگہی اور بصیرت سے ہے، نیز اس فنی آگہی و بصیرت کے وسیلے سے انہیں مختلف آوازوں میں زیر و بم اور مختلف اجزاء میں معنوی ربط و تسلسل اور آہنگ پیدا ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ چنانچہ خورشید الاسلام موضوع کے متعلق نتیجہ اخذ کرتے ہیں اور کہتے ہیں ''یہ کہنا غلط نہیں کہ طوائفوں کی زندگی اس ناول کا موضوع نہیں ہے لیکن دوسری جانب وہ کہتے ہیں کہ کہیں اس ناول کا موضوع یہ تو نہیں کہ چند آدمی اپنی زندگی کس طرح بسر کرتے ہیں۔ چنانچہ اس دوسرے قول کے لیے وہ یوں حروف رقم کرتے ہیں تو ہمیں انہیں اول سے آخر تک دیکھنا ہوگا۔ ہمیں اُس ماحول کی تفصیل اور ان انسانوں کی تقدیر کی جزئیات سے واقف ہونا پڑے گا۔'' اس سے قبل کہ ہم ان کے دوسرے قول کی تردید کریں وہ خود ہی اس کے متعلق یوں فرماتے ہیں: ''امراؤ جان اس قسم کا ناول نہیں ہے نہ وہ امراؤ جان کی کہانی ہے، نہ طوائفوں کی روداد ہے، نہ اس میں

چند انسانوں کی شکست و کامرانی کی تصویر ہے جو دھیرے دھیرے عدم سے اُبھرتی ہوئی نظر آئے اور ہمیں بار بار یقین دلائے ''میں سچی ہوں۔ ذرا آب و رنگ تو دیکھو'۔ اس سے قبل میں اپنی گفتگو کو آگے بڑھاؤں موضوع کے متعلق خورشید الاسلام کے مندرجہ ذیل طویل اقتباس پر غور کرنا ضروری ہوگا تا کہ اقتباس موضوع کو سمجھنے میں قاری اور اہل نظر کے لیے زیادہ کارگر ثابت ہو :

''امراؤ جان کا موضوع زوال ہے۔ یہ زوال ایک خاص معاشرت کا ہے، جو اودھ کے چند شہروں میں محدود تھی۔ رسوا اس معاشرت کی تصویر دکھانا چاہتے تھے۔ ان کے ذہن میں اس کا ایک تصور بھی تھا۔ ان کے چاروں طرف اس کا مواد بکھرا ہوا تھا اور یہ مواد آسانی سے گرفت میں لانا محال تھا۔ ان میں اتنی قوت بھی نہ تھی کہ اسے براہِ راست استعمال کر سکیں اور جہاں سے چاہیں بنتے چلے جائیں..................منزل تک پہنچنے میں کئی دشواریاں تھیں۔ تصویر مختصر پلاٹ پر بنائی جائے، ادھوری نہ ہو۔ فن کار کی شخصیت نظروں سے اوجھل رہے۔ ہر پہلو اپنی قدر و قیمت کے اعتبار سے جگہ پائے۔ کوئی ایسا منظر ہو جہاں سے زندگی کا ہر گوشہ نظر آئے اور اس منظر کی بدولت ان سب کا مفہوم واضح ہو جائے۔ ان شرائط کے ساتھ زوال پذیر معاشرت کا مطالعہ کرنے کے لیے خانم کے نگار خانے سے بہتر کوئی اور منظر نہ تھا اور نہ ہو سکتا تھا۔ خانقاہ میں یہ پہلو نظر نہ آتے۔ نوابین کے ایوانوں اور شبستانوں میں چند جھلکیاں دکھائی دے جاتیں مگر تصویر نا کام رہتی۔ فیض آباد کے کسی محلے میں نوابین اور بیگمات کا گذر نہ ہوتا۔ نہ عیش باغ کے میلوں اور لکھنؤ کے مشاعروں کی ہما ہمی دکھائی دیتی۔ اس لیے رسوا نے خانم کی دوکان تلاش کی۔ اس دوکان میں ہر قسم کا سامان تھا اور اس کے گاہک اس معاشرت میں دور و نزدیک پھیلے ہوئے تھے۔ یہ گاہک ہر درجہ کے لوگ تھے۔ ان کے اخلاقی معیار ایک دوسرے سے مختلف تھے۔ ان میں فنونِ لطیفہ سے دلچسپی رکھنے والے بھی تھے اور وحشی بھی مگر ان سب میں ایک بات مشترک تھی اور وہ یہ کہ ان میں سے ہر ایک قہوہ پی پی کر زندگی کا ثبوت دیتا تھا۔ رفتہ رفتہ قہوہ زندگی کا مفہوم اختیار کر گیا اور زندگی کا اپنا کوئی مفہوم باقی نہ رہا۔ بہر حال یہ منظر تھا جہاں سے رسوا اس خرابہ کا نظارہ کر سکتے تھے۔ اب یہ سوال تھا کہ رسوا ان نظاروں کو خود دکھائیں یا کسی اور کو وجود میں لائیں

جو ان نظاروں کا مفہوم آہستہ آہستہ پائے اور جوں جوں پاتا جائے دکھلاتا چلا جائے۔ خانم اس فرض کو انجام نہ دے سکتی تھی ۔ وہ جہاں دیدہ ضرور تھیں مگر انہوں نے محض ایک ہی جہان دیکھا تھا اور وہی ان کے لیے سب کچھ تھا۔ ان کی نظر اس کے جادو کا شکار تھی اور ان کے اغراض اس کی باسط کا پیوند تھے۔ ان میں بے لوثی نہ تھی اور وہ چیزوں کو اپنے اصلی روپ میں دیکھنے کی صلاحیت سے محروم تھیں۔

لہٰذا رسوؔا نے ایک ایسے کردار کی تخلیق کی جو خانم کی محرومیوں سے پاک ہو، یہ کردار امراؤ جان ہے۔ امراؤ جان نے خانم کے نگار خانے میں آنکھیں کھولیں۔ نہ وہ پیدائشی طوائف ہے اور نہ ریاست و امارات کی زخم خوردہ، اس کے پاس وہ اخلاقی پیمانے بھی نہیں جن سے ہر چیز کو ناپ تول سکیں۔ وہ محض ایک انسان ہے جس کا بہترین حربہ سلامت روی ہے۔ اس کردار کی تخلیق میں رسوؔا کی فنی بصیرت پوری طرح نمایاں ہے۔''[۲۴]

اس مذکورہ طویل اقتباس سے یہ اندازہ بخوبی ہوتا ہے کہ خورشید الاسلام اپنی فنی بصیرت اور شعورِ آگہی کی وساطت سے موضوع کی تہ تک پہنچنے اور تلاش کرنے میں پورے چست اور چاق و چوبند نظر آتے ہیں۔ مذکورہ بالا اقتباس میں خورشید الاسلام مکمل نقطہ زاویہ سے بات کرتے ہیں اور ناول کے ہر پہلو کو کھنگالنے میں سعیِ پیہم کرتے ہیں۔ وہ ناول کو ایک پہلو سے نہیں دیکھتے بلکہ چہار سو گوشوں سے سوال پیدا کرتے ہیں اور پھر اس کا منطقی پہلو تلاش کرتے ہیں۔ آپ ان کے منطقی اور استدلالی پہلو کو کردار سازی، طبقات کے رسم و رواج، فضا بندی، منظر نگاری، واقعہ نگاری اور جزئیات نگاری سے پرکھ سکتے ہیں جو انہوں نے مذکورہ پیراگراف میں بیان کیے ہیں۔ خورشید الاسلام کا موضوع کی بابت یہ نظریہ اور بیان کافی معنی خیز اور استدلالی ہے کہ امراؤ جان کا موضوع زوال ہے۔ یہ زوال ایک خاص معاشرت کا ہے جو اودھ کے چند شہروں میں محدود تھی۔'' اگرچہ ہم خورشید الاسلام کے اس بیان پر کافی غور سے سوچیں تو محسوس ہوتا ہے کہ موضوع کو تلاش کرنے میں خورشید الاسلام کا مسئلہ حل ہو جاتا ہے لیکن خورشید الاسلام اس مذکورہ بالا پیراگراف پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ واضح طور سے اپنے قول کہ امراؤ جان کا موضوع زوال ہے............'' کو وہ مدلل ثابت کرنا چاہتے ہیں۔ چنانچہ اب وہ ناول کے خاص اقتباسات کو اُٹھاتے ہیں اور ان کے حوالوں سے کرداروں، جزئیات، واقعات اور مناظر نیز رسم و رواج اور ناول میں ہونے والے حادثات کا احاطہ کرتے ہیں۔ میں یہاں ان تمام اقتباسات کو نقل نہ کروں گا البتہ ناول کے اقتباس کے ایک دو لفظ لکھ کر خطِ رموز (......) لگاتے ہوئے اقتباس کی آخری

لائن کا آخری لفظ لکھ کر اور واوین میں بند کردوں گا تا کہ قاری کو اشکال کا شکار نہ ہونا پڑے اور بات صحیح طور سے سمجھ میں آسکے، خورشید الاسلام نے امراؤ جان ناول کے موضوع کو ثابت کرنے کے لیے اپنے اس مضمون میں درج کیے ہیں۔ اس کے ساتھ خورشید الاسلام کے وہ تاثرات بھی پیش کیے جائیں گے جو انہوں نے ناول کے ہر پیراگراف کے متعلق بیان کیے ہیں :

''جا کے جو دیکھا.........شام کو چلی آتی تھیں۔''

خورشید الاسلام اس اقتباس کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے بتاتے ہیں کہ یہ تعارف کی ابتدا ہے اور وہ ایسا محسوس کرتے ہیں کہ وہ امراؤ جان سے برسوں آشنا ہیں۔ یہ خورشید الاسلام کا اپنا نظریہ ہے مگر ایسا نہیں ہے بلکہ امراؤ جان سے ہمیں رسوا اس طرح متعارف کراتے ہیں کہ قاری کچھ ہی لمحے بعد یہ سوچنے لگتا ہے کہ وہ امراؤ جان کو گویا ایک مدت سے جانتا ہے۔ خورشید الاسلام بتاتے ہیں کہ امراؤ جان بہت سادہ اور بے تکلف ہے اور اس محفل میں اس کا کبھی کبھی چلے آنا لطف سے خالی نہیں ہے۔ اس میں کشش ہے۔ اب خورشید الاسلام محفل کے خد و خال کا جائزہ لیتے ہیں۔ یہ محفل بے تکلف دوستوں سے آراستہ و پیراستہ ہے۔ ان بے تکلف دوستوں کے بارے میں خورشید الاسلام کیا نظریہ پیش کرتے ہیں انہی کے الفاظ میں ملاحظہ فرمائیں :

> ''ان میں سے ہر ایک کو شعر و سخن کا ذوق ہے۔ ان میں ہر قسم کے شاعر ہیں لیکن ان میں روحانیت کا فقدان ہے۔ یہ اتنے کمزور ہیں کہ بندش کی چستی پر زور دیتے ہیں۔ ان سے کوئی غلطی سرزد نہیں ہو سکتی اور اسی لیے یہ کوئی بڑا کارنامہ نہیں کر سکتے۔ یہ ہر ہر بات پر بزرگوں کی سند لاتے ہیں مگر خود مستند نہیں۔ یہ طوفان کے خواب دیکھتے ہیں۔ طوفان برپا نہیں کر سکتے۔ ان میں مجتہدین کے سب قائل ہیں۔ اجتہاد کا قائل کوئی نہیں۔ پردوں کے رنگ سب دیکھتے ہیں۔ پردہ چاک کرنے کا حوصلہ کسی میں نہیں۔ ان میں کاریگر بھی ہیں اور تاجر بھی ہیں۔ یہ پہیلیاں بوجھتے ہیں۔ محاورے باندھتے ہیں۔ گرہ لگاتے ہیں۔'' ۵

یہاں خورشید الاسلام نے جس نقطہ زاویہ کو بیان کیا ہے کہ وہ اتنا کمزور ہے کہ بندش کی چستی پر زور دیتے ہیں تو ان سے کوئی غلطی سرزد نہیں ہو سکتی، اس سے کلی طور اتفاق نہیں کیا جا سکتا۔ غلطی سرزد ہونا تو انسانی سرشت میں شامل ہے بھلے ہی اس غلطی کی نوعیت کچھ بھی ہو۔ یہاں خورشید الاسلام نے ہر ایک کے متعلق دو حیثیتیں قائم کی ہیں۔ یہ بے تکلف دوست فعل دیکھنے کے تو عادی ہیں مگر فاعل کی حیثیت سے صفر ہیں۔ اس

پیراگراف کے بعد وہ مشاعرے کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اس سے قبل خورشید الاسلام مشاعرہ والا اقتباس پیش کریں وہ مشاعرے کی جزئیات پر ایک نظرصرف کرتے ہیں اور اس کا جائزہ لیتے ہیں۔ چنانچہ خورشید الاسلام مشاعرہ کی گہما گہمی اور ہماہمی پر ایک ژرف نگاہ ڈالتے ہیں۔ انہی کے الفاظ میں غور طلب ہے :

''چلمن کے پیچھے کوئی نہیں۔'' گرمیوں کے دن تھے۔ مہتابی پر دو گھڑی دن رہے چھڑکاؤ ہوا تھا تاکہ شام تک زمیں سرد رہے۔ اس پر دری بچھا کر اُجلی چاندنی کا فرش کر دیا گیا تھا۔ کوری صراحیاں بھر کے کیوڑہ ڈال کر منڈیر پر چن دی گئی تھیں۔ ان پر بالو کے آب خورے ڈھکے ہوئے تھے۔ برف کا انتظام علیحدہ کیا گیا تھا۔ کاغذی ہنڈیوں میں سفید پانوں کی سات سات گلوریاں سرخ صافی میں لپیٹ کر کیوڑے میں بسا کر رکھ دی گئی تھیں۔ ڈھکنیوں پر تھوڑا تھوڑا کھانے کا خوشبودار تمباکو رکھ دیا تھا۔ ڈیڑھ خمے حقوں کے پیچوں میں پانی چھڑک چھڑک کر ہار لپیٹ دئے تھے۔ چاندنی رات تھی اس سے روشنی کا انتظام زیادہ نہیں کرنا پڑا صرف ایک سفید کنول دورے کے لیے روشن کر دیا گیا تھا۔ اُجلی چاندنی، بالو کے آب خورے، سفید کنول یہ سب چیزیں کیسی سوگوار معلوم ہوتی ہیں۔'' ۶

اب خورشید الاسلام مشاعرہ کا وہ اقتباس پیش کرتے ہیں جہاں مشاعرہ ختم ہونے سے پہلے آغا صاحب ایک شعر کی تعبیر وتشریح بتاتے ہیں۔ شعر ملاحظہ فرمائیں :

تری نازک کمر کے باب میں چھلک بنا دیں گے
وہ کیا سمجھے یہ باریکی طبیعت جس کی گٹھل ہو

''خان صاحب: برائے خدا..................اس پہیلی کو بوجھیں۔''

ان دو اقتباس تک خورشید الاسلام ہمیں بے تکلف دوستوں، مشاعرے کی نوک جھونک اور مشاعرہ میں آراستہ و پیراستہ جزئیات نگاری اور امراؤ جان ادا سے متعارف کراتے ہیں۔ اب وہ امراؤ جان ادا سے خانم کی طرف توجہ دیتے ہیں اس سے پہلے وہ خانم کے کردار کے جائزہ کے متعلق پیراگراف تین پیش کریں وہ ناول کے حوالے سے خانم کا حلیہ بیان کرتے ہیں یعنی ایک طرح سے وہ خانم کا ہلکا سا خاکہ صفحہ قرطاس پر اتارنے کی کوشش کرتے ہیں۔ خانم کا سن قریب پچاس برس کے تھا۔ کیا شاندار بڑھیا تھی۔ رنگ تو سانولا تھا۔ مگر ایسی بھاری بھر کم جامہ زیب عورت نہ دیکھی نہ سنی۔ بالوں کے آگے لٹیں بالکل سفید تھیں۔ ان کے چہرے پر بھلی معلوم ہوتی تھیں۔ ململ کا دوپٹہ سفید، کیا باریک چنا ہوا کہ شاید و باید، اودے مشروع کا پائجامہ بڑے

بڑے پائنچے، ہاتھوں میں موٹے موٹے سونے کے کڑے کلائیوں میں پھنسے ہوئے۔ کانوں میں ساری دو انٹیاں لاکھ لاکھ بناؤ دیتی تھیں۔ اقتباس تین:

''خانم: ''یہی چھوکری ہے...................................اپنے پاس سلار کھا۔''

اس اقتباس میں بھی دوسرے اقتباسات کی طرح خورشید الاسلام خانم اور بواحسینی کا نفسیاتی تجزیہ کرتے ہیں۔ نفسیاتی تجزیہ پیش کرتے وقت وہ سائنٹفک نقطۂ نظر کو بھی پیشِ نظر رکھتے ہیں اور خانم اور بواحسینی کی شخصیت کو اُجاگر کرتے ہیں۔ انہوں نے اس اقتباس میں بواحسینی کے عقائد اور مزاج کی کیفیت اور خانم کے سوچنے سمجھنے اور کاروباری ڈھنگ کو نفسیاتی شعور کی رو میں عیاں کیا ہے۔ خانم میں جمال کم ہے اور جلال زیادہ ہے یہ شاطر دماغ عورت ہے۔ جس طرح نفسیاتی تنقید کی جڑیں دوسری تنقیدوں سے منسلک ہوجاتی ہیں یا اس میں دوسری تنقیدی شاخیں تحلیل ہوتی چلی جاتی ہیں۔ ٹھیک اسی طرح خورشید الاسلام خانم اور بواحسینی کے کردار پر روشنی ڈالتے ہوئے تاثرات، جذبات اور جمالیات و رومانیت کو بھی ملحوظ خاطر رکھتے ہیں، اسی کے ساتھ سائنٹفک نقطۂ نظر کو بھی ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ لہٰذا وہ داخلی اور خارجی محرکات پیش کرتے ہوئے فن کے معاملے میں اپنی باریک بینی اور ژرف نگاہی کا ثبوت دیتے ہیں۔ خانم میں زبردست قوتِ ارادی ہے مگر اس قوتِ ارادی میں ضبط اور توازن بھی موجود ہے۔ اپنے پیشے کے لحاظ سے وہ بڑی چالاک اور موقع شناس عورت ہے۔ خانم اعتقاد پرست تو ہے مگر اس کے اعتقاد میں مضبوطی کا عنصر پیوست نہیں ہے۔ خورشید الاسلام بتاتے ہیں کہ خانم اور بواحسینی دونوں فریب خوردہ عورتیں ہیں اگر دونوں میں امتیاز ہے تو صرف یہ ہے کہ ایک بوڑھوں کو فریب دیتی ہے اور دوسری بچوں کی طرح فریب کھا جاتی ہے۔ یہ تمام باتیں خورشید الاسلام نے مذکورہ اقتباس کی روشنی میں بواحسینی اور خانم کے حوالے سے پیش کی ہیں ان کا تعلق نفسیاتی عناصر اور شعور، لاشعور اور تحت الشعور کی پرتوں سے ہے۔ جس کو خورشید الاسلام نے بڑے فنکارانہ انداز اور اسلوب کے ساتھ پیش کیا ہے۔

خورشید الاسلام اب چوتھا اقتباس پیش کرتے ہیں جس میں امراؤ جان اپنے خواب کا ذکر کرتی ہے اور اپنے ماں باپ کو خواب میں دیکھتی ہے۔

''آج رات کو...................................ہچکیاں بندھ گئیں۔''

مذکورہ بالا اقتباس کے متعلق خورشید الاسلام اپنے خیالات کا اظہار نہیں فرماتے ہیں۔ فقط اس اقتباس کو فطری قرار دیتے ہیں۔ اس میں ناول نگار کا جوزاویہ نظر چھپا ہوا ہے۔ خورشید الاسلام اسے عیاں نہیں کرتے ہیں محض 'فطری' ہونے پر ہی اکتفا کرتے ہیں۔ چنانچہ اب خورشید الاسلام خانم کی خوبیوں کا مطالعہ مندرجہ ذیل پانچویں اقتباس میں کرتے ہیں۔

''خانم کا مکان بہت وسیع ............... بچھا دیتے ہیں۔''

خورشید الاسلام کہتے ہیں کہ ہر اچھے ناول نگار کی طرح رسوؔا اپنی آستین میں روشنی کا ایک سیلاب رکھتے ہیں۔ اس اقتباس کے تناظر میں وہ رسوا کی جزئیات نگاری پر تبصرہ کرتے ہیں۔ خورشید الاسلام کے نزدیک، رسوؔا جزئیات پر بہت کم روشنی ڈالتے ہیں اور ان کے انتخاب میں بڑے افتخار سے کام لیتے ہیں۔ لیکن ایسی بات نہیں ہے کہ رسوؔا ناول ''امراؤ جان ادا'' میں جزئیات پر کم سے کم روشنی ڈالتے ہیں اور اجمالی طور سے کام لیتے ہیں بلکہ اصل بات یہ ہے کہ رسوؔا موقع محل کے حساب سے ہی جزئیات پر روشنی ڈالتے ہیں۔ تقاضائے حالات کے مطابق تفصیل کی ضرورت ہوتی ہے تو تفصیل سے جزئیات کا ذکر کرتے ہیں اور جہاں اجمالی طور سے ذکر کرنا ہوتا ہے تو اختصار سے کام لیتے ہیں۔ اس اقتباس کے متعلق خورشید الاسلام نے جو اپنے نظریات قائم کیے ہیں وہ انہیں کے الفاظ میں دیکھئے:

> ''مندرجہ ذبالا اقتباس میں وہ ہمیں ایک وسیع دالان میں لے گئے ہیں جس میں بے شمار کمرے ہیں۔ ان میں خانم کی نوچیاں رہتی ہیں۔ یوں تو خانم اور ان کی نوچیاں اس معاشرت کی انجیل ہیں لیکن اس خاص موقع پر رسوؔا ہمیں ان سے دوچار نہیں کرتے وہ ان میں سے چند ایک کے نام گنا دیتے ہیں۔ باقی کو جھٹ پٹے میں چھوڑ دیتے ہیں۔ ہمیں ان کی موجودگی کا احساس تو ہوتا ہے مگر اس طور پر گویا پس منظر میں چند موہوم نقطے یا منحنی خطوط ہیں جنہیں دیکھنا نہ دیکھنا ایک سا ہے نہ ایک میں عبرت نہ دوسرے میں محرومی۔ ان کے مقابلے میں رسوؔا اپنی ساری توجہ جزئیات پر صرف کرتے ہیں۔ وہ ساز وسامان کو چھوتے، چکھتے اور چھیڑتے ہیں اور بڑے چاؤ سے ایک ایک چیز کو دکھاتے ہیں، خود الٹ پلٹ کر دیکھتے ہیں، انگلیوں سے ان کی سطح کو چمکارتے ہیں اور پلکوں سے ان میں شگاف پیدا کرتے ہیں۔ ایسا کیوں اس لیے کہ یہ ساز وسامان محض ساز وسامان نہیں ہے اس کی تہہ میں چند قدریں ہیں۔ یہ قدریں بے جان ہیں۔ ان سے زندگی کی تخلیق نہیں ہوتی۔ مگر یہ زندگی کو تقسیم ہونے سے بچا لیتی ہیں۔ ان میں رس نہیں ہے مگر یہ ظاہری آب وتاب رکھتی ہیں۔ یہ شیرازہ بند نہیں ہیں مگر ان سے ایک قسم کی یکسانیت پیدا ہوتی ہے جو معاشرت کے ریزوں کو جمع کر کے ایک کل کی صورت میں پیش کرتی ہے۔'' [۱۷]

مذکورہ بالا اقتباس میں خورشید الاسلام نے اپنے تجزیہ میں جو بات کہی ہے کہ رسوا ہمیں ان سے دو

چار نہیں کرتے وہ ان میں سے چند ایک کے نام گنا دیتے ہیں۔ اس بات پر پوری طرح سے متفق نہیں ہوا جا سکتا ہے۔ یہ ایک ڈرامائی ٹکڑا ہے اگر ہم اسے پردہ پر بھی پیش کریں۔ اس ٹکڑے میں جو ڈرامائی عناصر ہیں اور جس طرح رسوا نے اس ٹکڑے کو ناول کے صفحۂ قرطاس پر اُتارا ہے اس میں یہ ضروری نہیں بتایا کہ ناول نگار سبھی نوچیوں کے نام گنائیں۔ آپ نے اکثر فلموں پر بالا خانہ کے مناظر بھی دیکھیں ہوں گے کہ 'بائی' جب جب نوچیوں کو آواز لگاتی ہے تو وہ چند ایک کے ہی نام لیتی ہے اگر یہاں رسوا نے بھی ایسا کیا ہے تو اس میں کوئی مضائقہ نہیں۔ انہوں نے جلد بازی میں ایسا نہیں کیا ہے بلکہ فنی پہلو کو ملحوظ رکھا ہے اور کمزور پہلو کو حاوی ہونے نہیں دیا ہے۔ اس کے برعکس رسوا اپنی ساری توجہ جزئیات پر صرف کرتے ہیں۔ ایسی بات نہیں ہے بلکہ حقیقت یہ ہے کہ اگر رسوا ان جزئیات پر توجہ صرف نہ کرتے تو بالا خانہ کا صحیح اور سڈول نقشہ مرتسم نہ ہوتا۔ گو ان جزئیات پر توجہ صرف کرنی ضروری تھی۔

خورشید الاسلام اب آگے ناول پر مجموعی طور سے حصار بندی کرتے ہیں۔ طوائفوں کے متعلق اپنے خیالات، نظریات ظاہر کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ لکھنؤ میں طوائفیں بطور استفادہ ادارہ شکل میں موجود تھیں۔ اُس زمانہ میں خواتین کے لیے رقص و موسیقی کا سیکھنا گناہ سمجھا جاتا تھا چنانچہ یہی باعث تھا کہ فنونِ لطیفہ سے دلچسپی رکھنے والے طوائفوں کی طرف رجوع ہوتے تھے اور ان دلچسپی رکھنے والوں کو آزادی بھی تھی۔ اس وقت کی طوائفیں فنونِ لطیفہ میں مہارت حاصل کرتی تھیں۔ اُس زمانہ میں خاص و عام کی تفریح کے کوئی سامان مہیا نہ تھے۔ لکھنؤ اور دیگر شہروں میں آکر تفننِ طبع کے لیے اگر کچھ تھا تو یہی حوا کی بیٹیاں تھیں جن کے نگار خانوں اور بالا خانوں میں احبابِ نوابین اور شرفا جمع ہوتے تھے۔ یہاں یہ لوگ اولاً مباحث، شعر و سخن اور جام و مینا سے محظوظ ہوتے تھے۔ طوائفیں شستہ زباں بولتی تھیں۔ لب و لہجہ میں ایسی نزاکت و نفاست ہوتی تھی کہ نوابین، رؤسا اور شرفا کے بچے ان سے تربیت پاتے تھے اور یہ طوائفیں معاشرے میں حقارت کی نظر سے نہیں دیکھی جاتی تھیں، جیسا کہ آج کا نظریہ ہے۔

اُس وقت جن رسم و رواج کا چلن تھا ان میں ان طوائفوں کو مدعو کیا جانا بھی شامل تھا۔ بیاہ شادی کے وقت مجرے کروائے جاتے تھے۔ اس لیے ڈومنیاں اور طوائفیں شریف خواتین کی محفلوں کی جان ہوا کرتی تھیں اور خورشید الاسلام تو یہاں تک کہتے ہیں اس طرح دُنیا ہی نہیں آخرت بھی ان کے ہاتھ میں چلی گئی تھی۔ ان طوائفوں کی صحبت سے کسی کو کسی طرح کا کوئی گریز نہیں تھا۔ ان کی محفلوں اور صحبتوں میں مولوی، رند، امیر اور غریب سبھی شریک ہوتے تھے۔ ان تمام باتوں کی سچی تصویر خانم کے نگار خانے پر دکھائی دیتی ہے۔

خورشید الاسلام کا خیال ہے کہ رُسوا نے جس طرح سے خانم کی نوچیوں کو پردہ پر پیش کیا ہے اور ان

کے کمروں کو آراستہ و پیراستہ کیا ہے اور پھر جس طور ان کے ملاقاتیوں کے آنے جانے کے سلسلہ اور ان کے کمروں کی کیفیت بیان کی ہے اس کے تصور سے دم گھٹنے لگتا ہے۔ کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان کمروں میں ہمیشہ رات ہی رہتی ہے۔ خورشید الاسلام کے خیال میں جس طرح رسوا نے خانم کے نوچیوں اور ملاقاتیوں اور جزئیات نگاری سے ناول کا تانا بانا تیار کیا ہے یہ تمام امور فطری ہیں۔ نگار خانوں اور بالا خانوں کی جولوکیشن (Location) رسوا نے پیش کی ہے وہ فطری ہے۔ رہا سوال دم گھٹنے کا یہ خورشید الاسلام کا اپنا مزاج اور نظریہ ہے کہ وہ کس انداز سے سوچتے ہیں۔

خورشید الاسلام نوچیوں اور طوائفوں کی زندگی کو تفصیل سے بتانے کے بعد اب کرداروں کی طرف اپنا ذہن منتقل کرتے ہیں۔ کرداروں کے متعلق فرماتے ہیں کہ امراؤ جان (ناول) میں اصطلاحی معنوں میں کردار دو تین سے زیادہ نہیں ہیں۔ پھر وہ شخص ہیں جن کی گرفت ان خاص موقعوں پر کی گئی ہے۔ بعض خاکے وہ ہیں جنہیں کسی خاص موقع پر محصور نہیں کیا گیا ہے۔ یہ رسوا کے قلم کا کمال ہے کہ ان خاکوں میں زندگی کی تڑپ آ گئی ہے۔ سب سے پہلے وہ گوہر مرزا کے کردار پر روشنی ڈالتے ہیں۔ اس کی زندگی کا تجزیہ تفصیل سے پیش کرتے ہیں۔ خورشید الاسلام کا سب سے بڑا کمال یہ ہے کہ وہ کرداروں کے اعمال و افعال اور حرکات وسکنات کو بڑی چابکدستی اور اعتدال کے ساتھ اجاگر کرتے ہیں۔ یک رُخی تصویر پیش کرنے کے قائل نہیں ہیں۔ اعتدال پسندی خورشید الاسلام کا خاصہ ہے۔ مندرجہ ذیل اقتباس میں دیکھئے کہ کس طرح وہ گوہر مرزا کے کردار پر معتدل انداز میں روشنی ڈالتے ہیں :

> ''اس کی پیدائش ایک حادثہ ہے، اس حادثے کی بدولت اس میں زندگی بھی ہے اور غیر ارادی طور سے زندگی سے انتقام لینے کا جذبہ بھی ۔ وہ ایک ایسی نسل سے تعلق رکھتا ہے جس کا کوئی وطن نہیں، کوئی خاندان نہیں جسے زندگی سے کوئی لگاؤ نہیں جو کوئی اخلاقی ضابطہ نہیں رکھتی جو عمل کرتی ہے مگر زندگی میں کوئی اضافہ نہیں کرتی جو بہروپ بھرتی ہے مگر عشق نہیں کرتی۔ وہ ان نوابین کی بدولت وجود میں آئی ہے جو زندگی کی آخری سانس پورے کر رہے ہیں اور ان ڈومنیوں کے پیٹ سے پیدا ہوئی ہے جن کے بدن کا صرف ایک حصہ زندہ ہے اس لیے اس کے دل و دماغ میں کوئی صلاحیت نہیں البتہ اس کا جسم بیدار ہے وہ اپنے بدن کو قائم رکھنا چاہتی ہے۔'' [۸]

مذکورہ بالا اقتباس میں دیکھئے کہ کس طرح خورشید الاسلام گوہر مرزا کے کردار کو اُبھارتے ہیں۔ اس کی خوبیوں اور خامیوں کو گنواتے ہیں۔ یہ حسن و قبح اور اعتدال پسندی خورشید الاسلام کی باریک بینی، ژرف

نگاہی، تنقیدی شعور، فنی بصیرت اور فن کے تئیں متانت اور سنجیدگی کا ثبوت ہے۔اس پیرا گراف میں تاثراتی، رومانی اور نفسیاتی عناصر کی کارفرمائی بدرجہ اتم موجود ہے۔وہ فن پارے سے خود بھی لطف اندوز ہوتے ہیں اور قاری کو یہ احساس ہوتا ہے کہ گویا دوسری تخلیق وجود میں آرہی ہے جو تاثراتی تنقید کا خاصہ ہے۔اقتباس کے جملے اس طرح وجود میں لائے گئے ہیں کہ گوہر مرزا کا خاکہ آنکھوں کے سامنے گھومنے لگتا ہے۔گوہر مرزا کے بعد خورشید الاسلام راشد علی کے کردار کا ذکر کرتے ہیں۔راشد علی ہو یا گوہر مرزا، نواب جعفر ہو یا نواب چھبن، خورشید الاسلام ہر ایک کے کردار کو نمو کرنے میں اعتدال پسند نظر آتے ہیں اور اپنی تنقیدی شعور، فنی بصیرت اور ژرف نگاہی کا ثبوت دیتے ہیں۔کردار پر روشنی ڈالتے ہوئے خورشید الاسلام ان کے اعمال، افعال، حرکات اور سکنات کو اس نقطۂ نظر اور چابکدستی، متانت، توازن اور تناسب کے ساتھ پیش کرتے ہیں کہ ان کے خاکے اُبھرتے چلے جاتے ہیں۔راشد علی ایک ایسا کردار ہے جسے اپنی لیاقت پر ناز ہے۔جب تک دُشمن کے بازوؤں میں دم رہتا ہے یہ ان کے سامنے دم نہیں مارتا اور جب دُشمن کو کمزور پاتا ہے سازشیں کرتا ہے۔اسی طرح خورشید الاسلام ہر ایک کردار کا جائزہ اعتدال کے ساتھ لیتے جاتے ہیں۔ضرورت پڑنے پر ان کردار کو اُجاگر کرنے کے لیے ناول کے اقتباسات بھی خورشید الاسلام پیش کرتے ہیں۔جس سے قاری اصل متن سے بھی آشنا ہو سکے۔

جیسا کہ میں نے گذشتہ صفحہ پر ذکر کیا ہے کہ خورشید الاسلام مجموعی طور سے ناول کی حصار بندی کرتے ہیں جس طرح وہ کرداروں پر روشنی ڈالتے ہیں اور کرداروں سے پہلے خانم کے نگار خانہ اور وہاں کی جزئیات پر بھرپور نکتہ چینی کرتے ہیں۔اب خورشید الاسلام ناول میں آنے والے دیگر مقامات فضابندی، واقعات اور حادثات پر بھی اپنے قلم کا شکنجہ کسنے میں کوئی دقیقہ نہیں چھوڑتے ہیں۔نیز اپنے تنقیدی شعور اور فنی بصیرت سے موضوع کی تہ تک پہنچنے میں سرگرم نظر آتے ہیں۔جیسے ہی رسوا خانم کے نگار خانے سے نکلتے ہیں اور قاری کو دوسری فضا میں جست لگانے کے لیے کہتے ہیں جہاں انسانوں کا ہجوم ہے، چاند ہے، سورج ہے بادل ہیں اور ان سب کے ساتھ سماج اور معاشرے کی گہما گہمی اور نفسانفسی کا عالم ہے۔اس سلسلہ میں خورشید الاسلام رسوا کی تعریف کچھ اس طرح کرتے ہیں۔

> ''رسوا ایک اچھے فنکار کی طرح ہمارے دل کی بات پا لیتے ہیں۔انہیں اپنے مقصد کے لیے بھی اس فضا سے نکلنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔وہ ہمیں اس معاشرت کی چند جھلکیاں بھی دکھانا چاہتے ہیں، ابھی تک ہم نے فطری روانی کے ساتھ زندگی کا بہاؤ نہیں دیکھا ہے۔''[9]

اور پھر خورشید الاسلام فضا، حادثات واقعات وغیرہ پر اپنی تنقیدی رائے کا اظہار کرتے ہیں جن کو رُسوا نے اپنے ناول میں جگہ دی ہے۔ ''یہ تو ساون کا مہینہ ہے۔ سہ پہر کا وقت ہے...... رنگ رنگ کی شفق پھولی ہے''۔ ''آج جمعہ کا دن ہے۔ ہر جمعہ کو چوک میں...... جو کچھ میلوں میں ہوتا ہے اور سب کچھ''۔ ایک صاحب سات آٹھ برس کی لڑکی کو سرخ کپڑے پہنا کے لائے ہیں...... پیسہ دو پیسہ کی آپ کے آگے کیا اصل ہے''۔ ''سرشام سے دو گھڑی رات گئے تک میلے کی سیر کی۔ پھر گھر چلنے کی ٹھہری............ خورشید کا میانہ خالی ہے۔ ان کا کہیں پتہ نہ ملا۔'' ان اقتباسات میں جو واقعات، حادثات کی فضا بندی رسوا نے کی ہے ان کے متعلق خورشید الاسلام اپنی ژرف نگاہی اور فنی بصیرت سے اپنے تاثرات اور رموز و نکات کا انکشاف کرتے ہیں۔ خورشید الاسلام ان اقتباسات میں پیش آنے والے واقعات و حادثات سے تسکین بھی حاصل کرتے ہیں۔ حواسِ خمسہ سے بھی آزاد ہوتے ہیں۔ قوت باصرہ میں تراوٹ بھی محسوس کرتے ہیں اور قوتِ سامعہ کے ذریعہ گرفت اور ناہموار آوازوں سے لطف اندوز ہوتے ہیں اور وجدان میں ہر قسم کے انسانوں کو دیکھ کر تازگی بھی پیدا ہوتی ہے۔

یہ متذکرہ بالا خیالات تو انسانی مرقعوں کی نسبت سے خورشید الاسلام نے افشاں کیے ہیں جن میں خورشید الاسلام کی صداقت بھی ہے اور فنی توازن و تناسب بھی شامل ہے۔ اب خورشید الاسلام موضوع کو تلاش کرنے میں منظر نگاری پر بھی توجہ صرف کرتے ہیں۔ ان کی ارتکازی نگاہ پیش آنے والے مناظر میں مختلف پہلوؤں کو تلاش کرتی ہے۔ ''یہ تو ساون کا مہینہ ہے......'' اس جملے کے متعلق خورشید الاسلام فرماتے ہیں۔ اس جملے سے ہمارے دل میں چند احساسات بیدار ہو جاتے ہیں جو ہمارے تجربوں کی بنا پر ایک ہالہ سا بنا لیتے ہیں۔ ''سہ پہر کا وقت ہے'' اس جملے سے خورشید الاسلام وقت کا احساس کر لیتے ہیں اور آخری جملہ ''رنگ رنگ کی شفق پھولی ہے'' کو پڑھتے ہی خورشید الاسلام کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ فضا نے ہمیں چاروں طرف سے ڈھانپ لیا ہے۔ ناول میں میلے کا جو منظر رُسوا نے پیش کیا ہے اور میلے میں ایک صاحب اپنی بچی کا ہاتھ زور سے پکڑے ہوئے ہیں تاکہ کوئی اس کی چوڑیاں نہ اتار لے۔ خورشید الاسلام کہتے ہیں کہ اس واردات میں رمزیہ طنز بھی ہے اور مجموعی تاثر بھی، سنسنی بھی ہے اور ایک بھید بھی۔ ایسا نہیں ہے کہ یہ احساس محض خورشید الاسلام کو ہی ہوا ہے بلکہ قاری کو بھی اس کا احساس ہے۔ خورشید الاسلام ان لہروں کو جانچنے، پرکھنے اور سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں، جنہیں مرزا رسوا نے سماج اور معاشرے کے بہاؤ سے منتخب کیا ہے۔ یہ لہریں زندہ ہیں جن میں سے خورشید الاسلام کرید کر وہ راز دریافت کرنا چاہتے ہیں جن سے موضوع کی تہ تک پہنچا جا سکے اور یہ راز ان لہروں کے بطون میں سربستہ ہیں چنانچہ خورشید الاسلام میلے میں پیش آنے والے تمام واقعات و واردات اور حادثات پر گہری نظر رکھتے ہیں اور رُسوا نے میلے کا منظر پیش کرنے میں جن جزئیات سے میلے کا تارو پو تیار

کیا ہے، خورشید الاسلام ان کا تجزیہ کر کے دیکھتے ہیں اور اصل مقصد کو تلاش کرنے میں سرگرداں اور بیدار رہتے ہیں۔ وہ اپنے تنقیدی شعور اور فنی بصیرت اور باریک بینی سے ہر ایک چیز کا مشاہدہ کرتے چلے جاتے ہیں۔ خورشید الاسلام میلے میں پیش آنے والی ہر بات پر نگاہ رکھتے ہیں۔ عوام کی سادہ دلی، آپس کا پیار و محبت، چھوٹی چھوٹی خوشیاں، ہر طبقہ اور ہر مزاج کے لوگوں کا جائزہ وہ بڑی چابک دستی اور فنکارانہ مہارت سے لیتے ہیں۔ اس سلسلے میں خورشید الاسلام یوں رقم طراز ہیں:

> ''بہر حال اس میلے میں، ہماری ملاقات ان سے بھی ہوگئی، جنہیں عوام کہتے ہیں۔ ہم نے ان کی زندگی اور اس کے امکانات، ان کی روح و بدن کی گرمیوں، ان کے حوصلوں اور مجبوریوں کی بھی ایک جھلک دیکھ لی ہے۔ یہاں آکر ہم پہلی بار کھلی ہوا میں سانس لیتے ہیں اور ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ لکھنؤ میں صرف نوابین ہی نہیں بستے، کچھ ایسے لوگ بھی بستے ہیں، جنھیں زندگی سے دلچسپی ہے۔ جو اپنی قوت بازو سے کماتے اور کھلے دل سے خرچ کرتے ہیں اور جن کے سینوں میں ابھی تک حسن کا گرم احساس باقی ہے۔'' ۱۰

مذکورہ بالا عبارت میں خورشید الاسلام نے بڑے جامع الفاظ میں بات کی ہے کہ میلے میں ہماری ملاقات ان سے بھی ہوگئی ہے جنہیں عوام کہتے ہیں۔ یہ بڑی قابلِ غور بات ہے کہ کس طرح خورشید الاسلام موضوع کی تہ تک پہنچنے کے لیے پلاٹ کو کھنگالنے میں کوئی کسر نہیں چھوڑ رہے ہیں۔ یہ سچ ہے کہ رسوا قاری کو میلے میں لاکر کھلی ہوا میں سانس لینے کا احساس کراتے ہیں۔ رہا صرف نوابین کے ہی بسنے کا سوال، ناول کے آغاز میں نگار خانہ پر ایسی ہی جزئیات نگاری اور کرداروں کی ضرورت تھی۔

خورشید الاسلام موضوع کی تہہ تک پہنچنے کے لیے اب ناول کے پلاٹ کے اس موڑ پر آگئے ہیں جہاں فیض علی امراؤ جان کے کمرے میں داخل ہوتا ہے۔ وہ اقتباس کی روشنی میں فیضو کے خدوخال کا جائزہ لیتے ہیں اور اس کے حرکات و عمل اور کردار پر بھرپور تبصرہ پیش کرتے ہیں۔ جیسا کہ خورشید الاسلام کرداروں کے دونوں رخوں یعنی منفی اور مثبت کو اُجاگر کرتے ہیں۔ فیضو کے کردار پر بھی وہ اسی نظریہ سے روشنی ڈالتے ہیں۔ خورشید الاسلام تمام کرداروں پر ایک ساتھ روشنی نہیں ڈالتے بلکہ جیسے جیسے پلاٹ آگے بڑھتا ہے اور جوں جوں کردار سلسلہ وار نمودار ہوتے ہیں، ان پر تذکرہ اور تبصرہ کرتے چلے جاتے ہیں۔ فیضو کے کردار پر روشنی ڈالنے کے بعد خورشید الاسلام ملک میں ہونے والے غدر کے واقعہ تک پہنچ جاتے ہیں۔ اب خورشید الاسلام موضوع کے تعین اور تلاش کے لئے غدر کا جائزہ لیتے ہیں۔ جب امراؤ جان فیضو کے ساتھ نکل بھاگتی

ہے اور راستہ میں راجہ دھیان سنگھ کی آدمیوں سے فیضو کا معرکہ ہوتا ہے۔

معرکہ کے بعد امراؤ جان کانپور کو روانہ ہوتی ہے جہاں فیضو گرفتار ہو جاتا ہے۔ چنانچہ خورشید الاسلام نواب سلطان کے یہاں ہونے والے مجرے اور سلطان صاحب کی بیگم کا جائزہ لیتے ہیں۔ وہ امراؤ جان اور بیگم صاحبہ کی زندگی کے نشیب وفراز اور قسمت کے لکھے پر تبصرہ کرتے ہیں۔ کہاں امراؤ جان ادا اور کہاں رام دئی (بیگم صاحبہ) دونوں الگ الگ راہوں پر کھڑی ہیں۔ خورشید الاسلام کی فنی بصیرت اور ذہانت کا جائزہ ذیل کے اقتباس میں ملاحظہ فرمائیں کہ کس طرح انہوں نے دونوں کے نشیب وفراز پر اظہار خیال فرمایا ہے:

> ''ایک وہاں ہے جہاں دن کے سوا رات نہیں ہوتی اور ایک وہاں ہے جہاں دن اور رات میں کوئی فرق نہیں۔ دونوں اپنے آغاز کے اعتبار سے ایک دوسرے کی ضد ہیں، ایک بیوی ہے اور دوسری طوائف، ایک روح وبدن کی پاکیوں کا سنجوگ ہے اور دوسری روحِ بدن کا واسوخت ہے، ایک سلطان پر جان دیتی ہے اور نہیں پاتی، دوسری ابرو کے اشارے سے میدان مار لیتی ہے۔ عقیدے کے لحاظ سے ایک کے لئے سلگتی ہوئی آگ ٹھنڈی پڑ جاتی ہے اور دوسری جہاں پاؤں رکھتی ہے شعلے چاٹنے کو لپکتے ہیں۔ دونوں نے زندگی کی پہلی رات ایک ساتھ گزاری تھی، دونوں کہانی کے خاتمے سے ذرا پہلے ایک دوسرے سے ملتی ہیں۔ اس طرح آغاز اور انجام ایک دائرے کی شکل اختیار کر لیتے ہیں اور پلاٹ ناول کی زمین سے اُبھرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔'' [۱۱]

دیکھئے اس اقتباس میں خورشید الاسلام کی ذہانت، فنی بصیرت اور فنکارانہ صلاحیت کہ کس طرح چابکدستی، سنجیدگی اور اپنے تاثرات اور وجدانی کیفیت کے ساتھ امراؤ جان ادا اور رام دئی (بیگم صاحبہ) کے نصیب میں ہونے والے امتیاز کو واضح کیا ہے۔ ایک دوسرے کی تضاد لیاقت کے الفاظ کا جو تخصص خورشید الاسلام نے کیا ہے وہ واقعی ان کی علمیت کا مظہر اور ضامن ہے۔ بعد ازاں خورشید الاسلام مشاعرہ کو زیر بحث لاتے ہیں اور اس کے مختلف پہلوؤں پر نقاب کشائی کرتے ہیں اور اپنی باریک بینی اور قوتِ مشاہدہ کا ثبوت دیتے ہوئے ہندوؤں اور مسلمانوں کے باہمی تعلقات اور رشتوں پر گفتگو کرتے ہیں جس کو رسوا نے اپنے ناول میں جگہ دی ہے۔ اب خورشید الاسلام غدر کے بعد ہونے والے واقعات کے تئیں کچھ سوال اُٹھاتے ہیں اور پھر آگے بڑھتے ہیں اور ان کا جواز تلاش کرتے ہیں :

> غدر ہو چکا ہے، کجلائے ہوئے ستارے ایک ایک کر کے بجھ گئے ہیں۔ وہ لکھنؤ جو

بادۂ شبانہ کی سرمستیوں میں ڈوبا ہوا تھا خاصا بدل گیا ہے۔ یہ تبدیلی کیا ہے اور کس نوعیت کی ہے؟ ہمارا مطالبہ کیا ہے اور فن کار اسے اپنے حدود میں پورا کرتا ہے، یا نہیں؟ دیکھنا یہ ہے کہ رسوا واقعے کا بیان کرتے اور سبکدوش ہو جاتے ہیں یا واقعیت کے چہرے سے پردہ ہٹا کر ہمیں سچی تسکین بہم پہنچاتے ہیں۔ ۱۲

یہ تبدیلی کس نوعیت کی ہے؟ ہمارا مطالبہ کیا ہے اور فن کار اسے اپنے حدود میں پورا کرتا ہے یا نہیں؟ ان سوالوں کا جواب تلاش کرنے کے لیے خورشید الاسلام پلاٹ کے ساتھ آگے بڑھتے ہیں۔ گوشوں کو تلاش کرتے ہیں اور اقتباس پیش کرتے ہیں اور پھر ان اقتباس کا فنی تجزیہ کرتے ہیں۔ اپنی علمیت اور ذہانت سے مقصد تک پہنچنے کی سعی پیہم کرتے ہیں اور غوطہ زن ہوتے ہیں۔ اب خورشید الاسلام وہ اقتباس پیش کرتے ہیں جہاں امراؤ جان ادا پھر اپنے نگار خانہ پر غدر کے بعد واپس آجاتی ہے اور اپنے کمرے کا جائزہ لیتی ہے اور ماضی کے دھندلکوں میں چند لمحوں کے لئے کھو جاتی ہے لیکن ان چند لمحوں میں وہ اپنے ماضی کی تمام داستان کا اعادہ کر لیتی ہے۔ امراؤ جان کے ماضی میں محو ہو جانے کے اس عمل کو خورشید الاسلام نے جس طرح بیان کیا ہے، انہیں کے الفاظ میں ملاحظہ فرمائیں:

''جس طرح جھیل میں کنکر پھینکنے سے لہریں پیدا ہوتی ہیں، دائرے بنتے اُبھرتے ملتے اور مٹ جاتے ہیں اسی طرح امراؤ جان کے شعور میں ایک ہلکی پھلکی قیامت بپا ہوتی ہے، بل کھاتی اور بسر جاتی ہے، تصویریں نمودار ہوتی ہیں اور ایک ایک کر کے رقص کرتی اپنے تلازموں کی بنیاد پر گھلتی ملتی، فانوس کی طرح گردش کرتی اور اپنا اپنا حساب دے کر پھر کسی برزخ میں چلی جاتی ہیں اور یہ کھیل تقریباً چالیس سکنڈ میں پورا ہو جاتا ہے۔'' ۱۳

رام دئی (بیگم صاحبہ) جو امراؤ جان کے ساتھ ناول کے آغاز میں دکھائی دیتی ہے یا پھر غدر کے بعد ناول کے قریب آخر میں دکھائی دیتی ہے اور امراؤ جان کو اپنی کہانی سناتی ہے۔ جس اقتباس میں رام دئی اپنی کہانی امراؤ جان کو سناتی ہے خورشید الاسلام اس اقتباس کی روشنی میں ہونے والی طویل بات چیت کا تجزیہ کرتے ہیں۔ اسی کے ساتھ خورشید الاسلام ان اقتباس کا بھی تجزیہ کرتے ہیں جس میں نواب سلطان کا ذکر آیا ہے۔ وہ نواب سلطان کا سماجی عمل، سوجھ بوجھ اور اصول پرستی پر روشنی ڈالتے ہیں۔ خورشید الاسلام کی نظر میں، نواب سلطان کسی گہرے اصول کے پابند نہیں ہیں۔ البتہ وہ رسوائی سے ڈرتے ہیں اور گھریلو زندگی کے چین کو قربان کرنے کے لیے تیار نہیں۔ خورشید الاسلام نواب سلطان کا سماجی عمل سائنفک طریقہ کار کے مطابق کچھ

اس طرح پیش کرتے ہیں:

(۱) جہاں تک اخلاق کا تعلق ہے سلطان صاحب اور دوسرے نوابین میں کوئی بنیادی فرق نہیں ہے۔

(۲) وہ ذاتی زندگی میں، اپنے فائدے کو مدنظر رکھتے ہیں۔

(۳) انہیں بادشاہ سے کوئی دلچسپی نہیں ہے۔

(۴) ان کے تعلقات انگریزوں سے ہیں۔

(۵) وہ اپنی جاگیر اور دولت کو ہر قیمت پر برقرار رکھنا چاہتے ہیں۔

(۶) وہ غدر کے ہنگامے کو محض بدمعاشوں کی فتنہ پروازی سمجھتے ہیں۔

تھوڑی دیر کے لئے خورشید الاسلام پھر ناول کے گزرے اوراق پر چلے جاتے ہیں اور وہ نواب سلطان کے ساتھ ہی ہنگامہ میں ان بدمعاشوں کے عمل کا بھی تجزیہ کرتے ہیں جن کا معرکہ فیضو کے ساتھ ہوا تھا۔ فیضو کی سیرت کا مطالعہ وہ اس سے قبل کر چکے ہیں۔ چنانچہ وہ ان بدمعاشوں کے حرکت و عمل کا جائزہ لیتے ہیں اور اس کے لیے خورشید الاسلام ناول کا وہ اقتباس پیش کرتے ہیں جس میں ان بدمعاشوں کی کارگزاریوں اور معرکہ آرائی کا تذکرہ ہے۔ اس اقتباس کی روشنی میں وہ ان بدمعاشوں کے کاروبار، پیشہ اور اخلاقی رویے کا جائزہ لیتے ہیں۔ وہ ان جملوں پر اپنی فنی بصیرت اور ذہنی توجہ صرف کرتے ہیں۔ جملے ملاحظہ فرمائیں۔

''ہمیں جان سے کوئی غرض نہیں۔ کیا باپ مارے کا بیر ہے۔'' کیا ہمارے بہو بیٹیاں نہیں ہے'' مردوں کا قول ہی تو ہے۔ بھائی تم یہاں کہاں، یہاں سے ایک پیسہ لینا میرے نزدیک حرام ہے، میں بھی تمرے ساتھ ہوں، فاقوں مرتے ہیں آخر پیٹ کہاں سے پالیں''......اب خورشید الاسلام کا خیال ملاحظہ فرمائیں جو انہوں نے ان جملوں کے تئیں ادا کیا ہے :

> ''وہ (رُسوا) ڈاکوؤں کو اس صورت سے پیش کرتے ہیں کہ ہمیں نہ صرف ان سے ہمدردی ہوتی ہے بلکہ ہم ان کی بات چیت سنتے ہی یہ محسوس کرنے لگتے ہیں کہ ان کا اور ہمارا خون ایک ہے۔ ان میں رسوا کی دردمندی، سماجی شعور اور محاکمہ چھپا ہوا ہے۔ اس مکالمے کے ذریعہ سے رسوا ان کی مجبوریاں دکھا کر اور ان کے اخلاق کی سچی تصویر سامنے لاکر، ان کارشتہ ہندوستان کے عوام سے جوڑ دیتے ہیں۔''[۱۴]

یہاں آکر خورشید الاسلام کا یہ مضمون اپنے مبصرانہ اور ناقدانہ نقطۂ نظر سے مکمل ہو جاتا ہے اور اس طرح وہ کردار سازی، واقعات نگاری، جزئیات نگاری اور منظر نگاری نیز دیگر نقطۂ نگاہ کے زیر بحث وہ اس نتیجہ پر پہنچنے میں کامیاب نظر آتے ہیں کہ کہیں اس ناول کا موضوع یہ تو نہیں کہ چند آدمی اپنی زندگی کس طرح بسر

کرتے ہیں۔" لیکن ہم اس قول سے بھی انکار نہیں کر سکتے کہ یہ ایک رنڈی کی کہانی اسی کی زبانی ہے اور اس کی ہیروئن امراؤ جان ادا ہی ہے۔

---

۱: تنقیدیں، خورشید الاسلام، انجمن ترقی اردو ہند، علی گڑھ، ۱۹۵۷ء، ص:125-126
۲: تنقیدیں، خورشید الاسلام، انجمن ترقی اردو ہند، علی گڑھ، ۱۹۵۷ء، ص ۱۰۷
۳: تنقیدیں، خورشید الاسلام، انجمن ترقی اردو ہند، علی گڑھ، ۱۹۵۷ء، ص107-108
۴: تنقیدیں، خورشید الاسلام، انجمن ترقی اردو ہند، علی گڑھ، ۱۹۵۷ء، ص112
۵: تنقیدیں، خورشید الاسلام، انجمن ترقی اردو ہند، علی گڑھ، ۱۹۵۷ء، ص:115-116
۶: ایضاً // // // ص118
۷: تنقیدیں، خورشید الاسلام، انجمن ترقی اردو ہند، علی گڑھ، ۱۹۵۷ء، ص119
۸: تنقیدیں، خورشید الاسلام، انجمن ترقی اردو ہند، علی گڑھ، ۱۹۵۷ء، ص 131
۹: ایضاً // // // ص142
۱۰: تنقیدیں، خورشید الاسلام، انجمن ترقی اردو ہند، علی گڑھ، ۱۹۵۷ء، ص149
۱۱: تنقیدیں، خورشید الاسلام، انجمن ترقی اردو ہند، علی گڑھ، ۱۹۵۷ء، ص149
۱۲: تنقیدیں، خورشید الاسلام، انجمن ترقی اردو ہند، علی گڑھ، ۱۹۵۷ء، ص:157
۱۳: ایضاً // // // ص:164
۱۴: تنقیدیں، خورشید الاسلام، انجمن ترقی اردو ہند، علی گڑھ، ۱۹۵۷ء، ص177

# کرشن چندر:

## پونچھ کی خاک میں اپنی راکھ محفوظ کرلی

○ طارق علی میر

اُردو دنیا کے شہرۂ آفاق افسانہ نگار کرشن چندر کیلئے پونچھ بھلے ہی مادرِ وطن نہ سہی لیکن عملی طور پر وہ مرتے دَم تک خطہ پیر پنچال کے اس مردم خیز علاقے سے ہی جڑے رہے۔ ذہنی اور جذباتی طور پر ہی نہیں بلکہ جسمانی طور پر انہیں اس سرحدی علاقے سے اس قدر محبت تھی کہ اپنی آخری آرام گاہ کیلئے بھی پونچھ کا ہی انتخاب کیا، جہاں ان کی وصیت کے مطابق ان کی استھیاں کو گنگا میں بہانے کے بجائے سپردِ خاک کیا گیا ۔کرشن چندر سے قریبی مراسم رکھنے والوں کے مطابق شہر پونچھ سے اپنے قلبی اور جذباتی تعلق کی وجہ سے وہ اکثر کہتے تھے کہ ''میں اس خاک میں اپنی راکھ کو محفوظ کرنا چاہتا ہوں''۔اپنے مشہور ناول ''مٹی کے صنم' میں پونچھ کا تذکرہ کرتے ہوئے کرشن چندر لکھتے ہیں کہ ''پونچھ شہر کی آبادی 30 ہزار کے آس پاس ہے اور میں یہاں کے لوگوں کو چہروں سے ہی نہیں بلکہ نام سے بھی جانتا ہوں لیکن اس کے برعکس بمبئی میں، میں پچھلے 30 برسوں سے رہ رہا ہوں اور میں یہاں ڈھنگ کے 30 لوگوں کو بھی نہیں جانتا''۔شاعر ڈاکٹر لیاقت جعفری ،جو خود بھی پونچھ سے ہی تعلق رکھتے ہیں، کے مطابق کرشن چندر نے پونچھ کے ایک مقامی ادیب اور صحافی ایوب شبنم کو ایک خط تحریر کیا تھا جس میں انہوں نے لکھا تھا کہ ان کا لڑکپن پونچھ میں گذرا ہے اور وہ زندگی کے آخری ایام بھی پونچھ میں ہی گذارنا چاہتے ہیں جس کیلئے وہ دومیل نامی جگہ پر ایک گھر تعمیر کرنے کے خواہشمند ہیں ۔لیکن تقدیر کو کچھ اور ہی منظور تھا، کیونکہ یہ خط پونچھ پہنچتے ہی کرشن چند وفات پا گئے اور پھر ان کی وصیت کے مطابق ان کی استھیاں ممبئی، جو اُن دنوں بمبئی کہلاتا تھا، سے پونچھ لائی گئیں، جہاں کے ایک مرکزی پارک

میں انہیں دفن کیا گیا۔ اس پارک کو بعدازاں کرشن چندر پارک کے نام سے موسوم کیا گیا۔ لیکن جس طرح اکثر بڑے شاعروں اور ادیبوں کے مرقد مرورِ ایام کے ساتھ سماجی عدم توجہی کی وجہ سے خستہ حالی کا شکار ہو جاتے ہیں اسی طرح اُردو زبان کے اس عظیم سپوت کی سمادھی بھی چیخ چیخ کر مرمت کی دہائی دے رہی ہے۔

کرشن چندر بھرت پور راجستھان میں 23 نومبر 1913 کو پیدا ہوئے۔ ان کے والد پیشے سے ایک ڈاکٹر تھے اور ریاست پونچھ، جو ڈوگرہ اقتدارِ اعلیٰ کی سرپرستی میں ایک علیحدہ ریاست تھی، میں میڈیکل آفیسر کے عہدے پر فائز تھے۔ پانچ سال کی عمر میں والد نے انہیں مینڈھر کے پرائمری اسکول میں داخل کروایا۔ اس کے بعد آٹھویں جماعت سے انہوں نے حویلی ہائی اسکول پونچھ سے تعلیم حاصل کی۔ کرشن چندر نے درسی طور پر پانچویں جماعت تک اُردو پڑھی ہے اور بقول ان کے اسی مضمون کی وجہ سے وہ اسکول میں ہر روز پٹتے رہتے تھے۔ آخر روز روز کی مار سے تنگ آ کر انہوں نے چھٹی جماعت میں اردو کو خیرباد کہا اور اس کے بجائے سنسکرت مضمون لے لیا لیکن فرار کا یہ راستہ بھی انہیں راس نہ آیا، سنسکرت کا تجربہ اُردو سے بھی بھاری ثابت ہوا اور بالآخر آٹھویں جماعت میں سنسکرت چھوڑ کر فارسی زبان کو بطور مضمون اختیار کیا۔ یہاں وہ ماسٹر بلاقی رام کے ہتھے چڑھ گئے، جو کرشن چندر کو ایک تو اس وجہ سے پیٹتے تھے کہ انہیں فارسی نہیں آتی تھی اور دوسرے اس لئے کہ ماسٹر جی کو کرشن چندر کے والد سے معلوم ہوا تھا کہ انہیں اخبار پڑھنے کا چسکا لگا ہے، جو اُن ماسٹر صاحب کے نزدیک سو خرابیوں کی جڑ تھی۔

کرشن چندر کو ہمیشہ یہ حیرت رہی کہ اُردو، فارسی اور سنسکرت میں سے کسی بھی زبان پر دسترس حاصل نہ کر سکے اور ہمیشہ اپنے اساتذہ کے عتاب کا نشانہ بنتے رہے لیکن پھر بھی وہ نہ صرف اُردو زبان کے اعلیٰ پایہ کے مصنف بنے بلکہ تصنیف و تالیف کو ہی اپنا اوڑھنا بچھونا اور اپنا ذریعہ معاش بنایا۔ قلم اور کاغذ سے کرشن چندر کا رشتہ کیسے پیدا ہوا؟ یہ اُن ہی ماسٹر بلاقی رام کی مہربانی تھی، جن کی روز روز کی پٹائی سے تنگ آ کر انہوں نے ان پر ''پروفیسر بلیکی'' کے عنوان سے ایک مضمون ہفتہ وار اخبار ''ریاست''، جو دہلی سے مشہور صحافی دیوان سنگھ مفتون کی ادارت میں شائع ہوتا تھا، کو اشاعت کے لئے بھیج دیا۔ یہاں یہ بتانا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ دیوان سنگھ مفتون ایک بے باک اور بے خوف صحافی تھے اور دیسی راجوں، مہاراجوں اور نوابوں سے ہمیشہ دست بہ گریباں رہتے تھے۔ مہاراجہ پٹیالہ اور نواب بھوپال نے ان کے خلاف ازالہ حیثیت عرفی سے لے کر غبن اور اقدامِ قتل تک کے مقدمات دائر کر کے رکھے تھے، کیونکہ وہ ان دیسی راجگان اور نوابوں کی سیاہ کرتوت کو افشاء کرتے وقت سر دھڑ کی بازی لگانے سے بھی احتراز نہیں کرتے۔ یہی وجہ تھی کہ انہوں نے اپنی ساری عمر ہندوستان کے اُن حصوں میں گزاری جہاں انگریزوں کی براہ راست عمل داری تھی اور جہاں یہ دیسی حاکم اُن کو

گز نہیں پہنچا سکتے تھے۔ اس وجہ سے اخبار ''ریاست'' ساری اُردو دنیا میں مشہور تھا اور اس میں کسی تحریر کی اشاعت اس کے اعلیٰ معیار کا ثبوت مانا جاتا تھا۔ کرشن چندر جو اپنے ماسٹر صاحب سے تنگ تھے، نے مضمون لکھ کر ''ریاست'' کو بھیج دیا، جسے مفتون نے نہ صرف شائع کیا بلکہ انہیں مزید لکھنے کی تحریک دی۔ اسکول کے زمانے میں کرشن چندر کے کئی شوق تھے...... کھیلوں میں انہیں کرکٹ کا بہت شوق تھا۔ ان کے وکٹوریہ جوبلی ہائی سکول (پونچھ) کے میچ اکثر مسلم ہائی اسکول سے ہوتے رہتے تھے جن میں کرشن چندر اور ان کا چھوٹا بھائی مہندر ناتھ، جو بعد میں اُردو کے اعلیٰ پایہ کے ناول نگار بنے، بھی بڑھ چڑھ کر حصہ لیا کرتے تھے۔ کرشن چندر کو ''بلائنڈ ہٹر'' یعنی اندھا دُھند ہٹ لگانے والا کہا جاتا تھا اور مہندر ''فاسٹ باؤلر'' تھے۔ دونوں بھائی اپنے اسکول کی کرکٹ ٹیم کے لئے ریڑھ کی ہڈی تھے۔ کرشن چندر کو وقتی طور پر ہاکی، فٹ بال، گھڑسواری، موسیقی اور مصوری سے بھی رغبت تھی۔ پونچھ شہر کے گلی کوچے سڑکیں اور میدان انکی ان سرگرمیوں کے گواہ رہ چکے ہیں۔ مصوری سے دلچسپی انہیں ساتویں اور آٹھویں جماعت میں ہوئی تھی اور دس پندرہ تصویریں بھی بنائیں لیکن جب خاطر خواہ داد نہ ملی تو آتشِ شوق بجھ گئی۔ کرشن چندر نویں اور دسویں جماعت میں تھے کہ انہیں ڈرامے سے دلچسپی پیدا ہوئی۔ ایک بار اسکول میں انہوں نے مشہور ہندو اسطور مہابھارت کے ڈرامے میں یدھشٹر کے چھوٹے بھائی ارجن کا کردار ادا کیا، جسے سب نے سراہا۔ کرشن چندر اس بارے میں لکھتے ہیں: ''پونچھ کی کلچرل زندگی میں تھیٹر کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل رہی۔ ہم لوگ ہر سال ڈرامے کیا کرتے تھے اور دھارمک تہواروں کے موقع پر رامائن اور مہابھارت سے متعلق ڈرامے کھیلے جاتے تھے، جس میں ہر مذہب وملت کے لوگ شریک رہتے تھے۔ علی محمد جھلا ہنومان بنتا تھا ............ امام دین ویکسی نیٹر ارجن کا پارٹ ادا کرتا تھا۔''

پونچھ کے مقامی ادیب سجاد پونچھی کا کہنا ہے''۔ کرشن چندر نے سولہ سال کی عمر میں 1929ء میں سکینڈ ڈویژن میں میٹرک کا امتحان پاس کیا اور ان کے والد نے انہیں اعلیٰ تعلیم کے حصول کے لئے لاہور اپنے بڑے بھائی کے پاس بھیج دیا لیکن کرشن چندر کا رشتہ پونچھ سے منقطع نہ ہوا''۔ انہوں نے کہا کہ'' وہ جب تک لاہور میں زیرِ تعلیم رہے، گاہے بگاہے اپنے والدین کے پاس پونچھ آتے رہے، خاص طور پر جب میدانی علاقوں میں گرمیاں شدت اختیار کرتی تھیں تو تعطیلات گزارنے ہمیشہ پونچھ آیا کرتے تھے اور دُور دُور تک سارا علاقہ ان کا دیکھا بھالا تھا''۔ پونچھ سے کرشن چند کا عشق بے پناہ تھا۔ انہوں نے تاحیات اسے حرزِ جاں بنائے رکھا۔ کرشن چندر نے اپنا بچپن اور جوانی پونچھ میں اپنے ماں باپ کے ساتھ گذارے۔ وہ سات سال مینڈھر میں رہے۔ مینڈھر میں ہی انہوں نے پہلی بار الف لیلیٰ پڑھی، اور منشی پریم چندر کو بھی پڑھا۔ بتایا

جاتا ہے کہ مینڈھر میں ہی کرشن چندر کو پہلی محبت ہوئی تھی۔ پہلی چار کہانیاں جہلم میں ناؤ پر، اگنی، مصور کی محبت اور یرقان اسی قصبہ میں تخلیق کیں۔ ان کے پہلے ناول ''شکست'' کا پورا پس منظر بھی مینڈھر کا علاقہ رہا۔ ان کی زندگی کی بہت سی اہم شروعاتیں مینڈھر سے ہوئیں۔ پونچھ کی یادیں زندگی بھر کرشن چندر کو لبھاتی اور گدگداتی رہیں۔

کرشن چندر جون 1974ء میں آخری مرتبہ اپنی اہلیہ سلمیٰ صدیقی، بہن سرلا دیوی، جو ہندی کی صاحب طرز ادیبہ رہی ہیں، اور بھائی مہندر ناتھ کے ہمراہ پونچھ آئے۔ ان دنوں حکومت ہند کے فلمز ڈیویژن کی طرف سے کرشن چندر پر ایک ڈاکیومنٹری فلم بن رہی تھی جس کے پروڈیوسر مہندر ناتھ تھے۔ انہوں نے پونچھ میں نو روز قیام کیا اور انتظامیہ کی طرف سے سجاد پونچھی ان کے رابطہ عامہ پر مامور کئے گئے تھے، جس کا ذکر کرشن چندر نے اپنے ناول ''پورے سفر کی آدھی کہانی'' میں کیا ہے۔ سجاد پونچھی کے مطابق پہلی ملاقات کرشن چندر سے 1968ء میں یوسمرگ کے مقام پر ہوئی، جہاں کرشن چندر سیر وتفریح کے لئے آئے تھے۔ کرشن چندر کے ہمراہ خواجہ غلام رسول ریزو، جنہوں نے کشمیر کی ترقی پسند سیاست میں کافی کام کیا تھا لیکن بخشی دور کی سیاست سے دل برداشتہ ہو کر سیاست کو خیر باد کہہ دیا۔ وہ خود بھی ایک اعلیٰ پایہ کے ادیب اور شاعر تھے، یوسمرگ میں تھے۔ جب کرشن چندر آخری مرتبہ اپنی ڈاکیومینٹری کو عکس بند کرنے کے لئے پونچھ آئے تو ان کے اعزاز میں پونچھ کے ادیبوں اور شاعروں نے ایک غیر معمولی ادبی تقریب منعقد کی، جس کی صدارت مشہور ادیب دینا ناتھ رفیق کر رہے تھے۔ اس کے علاوہ گیتا بھون پونچھ میں بھی ان کے اعزاز میں ایک خصوصی تقریب کا انعقاد کیا گیا جس کی صدارت معروف ادیب اور صحافی دیانند کپور نے کی تھی۔ پونچھ کے اس آخری سفر کے شب و روز کرشن چندر نے پونچھ محل میں گذارے۔ نوجوان کالم نویس سلیم سالک کے مطابق ''کرشن چندر فطرت کے پرستار تھے اور انہیں ادیب بنانے میں پونچھ کے فطری نظاروں کا بڑا رول رہا ہے۔ اُردو دنیا کے نامور صحافی اور ادیب چراغ حسن حسرتؔ کا تعلق بھی پونچھ سے ہی تھا اور دونوں کے قریبی تعلقات تھے۔ سالکؔ نے کہا کہ دونوں نے مل کر افسانوی ادب کی شروعات کی اور جب کرشن چندر نے پہلی کہانی لکھی تو سب سے پہلے چراغ حسن حسرت کو ہی دکھائی اور حسرتؔ کے مشورے سے ہی انہیں پہلی کہانی شائع کرنے کی تحریک ملی۔ مرنے کے بعد بھی پونچھ سے اپنا تعلق بنائے رکھنے والے اُردو زبان کے مقبول ادیب کے اس سرخیل کی سمادھی کی خستہ حالی مقامی انتظامیہ کی عدم توجہی اور تساہل پر افسوس کر رہی ہے، جو بین الاقوامی شہرت کی حامل اس شخصیت کو خراج عقیدت پیش کرنا تو دُور کی بات انہیں ان کا حق بھی ادا نہیں کر رہی ہے۔

☆☆

# تبصرہ نگاری کا فن: مباحث اور مسائل

○ ڈاکٹر منظر علی

''تبصرہ'' عربی زبان کے لفظ ''بصر'' سے مشتق ہے جس کے معنی بینائی یا آنکھ کے ہیں۔ مختلف اردو لغات میں لفظ تبصرہ کے معانی حسب ذیل ہیں: عینک، بینا کرنا، سمجھانا، تصریح، تفصیل، توضیح، تشریح، کسی بات کے تعلق سے اپنی رائے ظاہر کرنا یا پیش کرنا۔ ان لغوی معانی سے قطع نظر اس کا اصطلاحی معنیٰ ہے۔ کسی کتاب، فن پارہ یا تحقیق کا دوبارہ معائنہ کرنا یا جائزہ لینا۔ ان مذکورہ نکات کی روشنی میں تبصرہ کی تعریف یوں متعین کی جاسکتی ہے:

> ''تبصرے سے مراد یہ ہے کہ کسی تخلیق، تالیف یا فن پارے پر ان کی خوبیوں اور خامیوں کے متعلق فنی بنیادوں پر جائزہ لے کر نہایت سنجیدہ اور متین لہجے میں حق گوئی اور غیر جانب داری کے ساتھ ایک مجموعی رائے ظاہر کردی جائے۔ جس کی روشنی میں قارئین اپنی پسندیدہ اور مطلوبہ تخلیق، تالیف یا فن پارے تک بہ آسانی رسائی حاصل کرسکیں۔''

لیکن اس پورے عمل کو بہ حسن وخوبی انجام دینے کے لیے ذیل کے چند نکات پر غور کرنا لازم ہوجاتا ہے مثلاً: تبصرہ کے اصول وضوابط کیا ہیں؟ تبصرہ کا حقیقی دائرۂ کار کیا ہے؟ اس کے حدود وامکانات کیا ہیں؟ اس کے علاوہ تبصرہ یا تبصرہ نگار کے بنیادی فرائض کیا ہیں اور تبصرہ کو تحقیق، تنقید یا تقریظ وغیرہ سے کس طرح ممیز کیا جائے؟ آیئے ان سوالات کے متعلق ہمارے ناقدین ادب نے جن آرا کا اظہار کیا ہے ان پر ایک نظر ڈالتے ہیں۔ علامہ شبلی کی تالیف ''سیرۃ النعمان'' پر تبصرہ کرتے ہوئے مولانا حالی نے تبصرہ نگاری کے فرائض وماہیت پر اپنی رائے یوں ظاہر کی ہے:

''میرے نزدیک ریویونگاری کا منصب اس بات کا دیکھنا ہے کہ مصنف نے وہ فرائض جن کو زمانے کا مذاق ہر نئی تصنیف میں اس طرح ڈھونڈتا ہے جس طرح پیاسا پانی کو، کس حد اور کس درجے تک ادا کیے ہیں۔ پس جب ہم کسی کتاب پر ریویو لکھ رہے ہیں، ہم کو یہ نہیں دیکھنا چاہیے کہ مصنف کی رائے جزئیات مسائل میں فی نفسہٖ کیسی ہے، کیوں کہ اس کا فیصلہ کرنا پبلک کا کام ہے، نہ کہ ریویو لکھنے والے کا۔ بلکہ یہ دیکھنا چاہیے کہ کتاب کا عنوان بیان کیسا ہے؟ ترتیب کیسی ہے؟ طریق استدلال مذاق وقت کے موافق ہے یا نہیں؟ اور کتاب لکھنے کی غایت جو مقتضائے وقت کے موافق ہونی چاہیے یا جو مصنف نے اپنے ذہن میں ملحوظ رکھی ہے، وہ اس سے حاصل ہو سکتی ہے یا نہیں؟''

اسی طرح تبصرے کے فرائض اور دائرۂ کار پر ڈاکٹر محمد ضیاء الدین انصاری نے اپنی کتاب ''آل احمد سرور کے تبصرے'' میں ''پیش لفظ'' کے زیر عنوان لکھا ہے:

''تبصرہ کیا ہے؟ اس کا دائرہ کار کیا ہے؟ تبصرہ نگار کے فرائض کیا ہیں؟ ان امور کے بارے میں کوئی حتمی بات نہیں کہی جا سکتی۔ اس لیے بھی کہ اس سلسلہ میں ہمارے نقادوں اور دانشوروں نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے ان میں قطعیت نہیں پائی جاتی...... تبصرہ دراصل کسی کتاب، جریدہ یا ادب پارہ کا مکمل تنقیدی تعارف ہوتا ہے۔ اس میں مختصراً تصنیف کے محاسن ومعائب پر روشنی ڈالی جاتی ہے، اہم خصوصیات بیان کی جاتی ہیں اور مصنف کے نقطۂ نظر کی وضاحت کی جاتی ہے جس سے اس کے بارے میں ایک عام تاثر قائم کرنے میں مدد ملتی ہے۔ یہ درحقیقت اصل کتاب، رسالہ یا ادب کا قائم مقام ہوتا ہے۔''

اس لحاظ سے دیکھا جائے تو تبصرہ اور تنقید یا مبصر اور نقاد کے عمل کی نوعیت بڑی حد تک مساوی معلوم ہوتی ہے۔ عمدہ اور معیاری تبصرہ وہی شخص کر سکتا ہے جس کا تنقیدی شعور پختہ اور بالیدہ ہو، لیکن اس کے باوجود تبصرہ اور تنقید میں کئی لحاظ سے فرق بھی ہوتا ہے۔ تبصرہ نگار، تنقید کے مقررہ اصولوں سے صرف نظر کرتے ہوئے نئی مطبوعہ کتاب پر اپنا مجموعی تاثر پیش کرتا ہے تاکہ شائقین علم وادب اس کتاب سے متعارف ہو جائیں۔ جب کہ تبصرہ نگار کی طرح ناقد سرسری یا عمومی تعارف نہیں پیش کرتا۔ وہ کسی کتاب یا موضوع وغیرہ کے بارے میں جو کچھ کہتا ہے ٹھوک بجا کر، مدلّل اور مفصل انداز میں کہتا ہے۔ نقاد اپنی بات اپنے قائم کردہ

تنقیدی اصولوں کے مدنظر اس طرح کہتا ہے کہ یا وہ حرف آخر یا قول فعل کی حیثیت رکھتی ہے۔ جب کہ تبصرہ نگار کا طرز اظہار عام طور پر ایسا نہیں ہوتا۔ تنقید اور تبصرہ میں فرق واضح کرنے کے لیے شمس الرحمٰن فاروقی نے جو نکات بیان کیے ہیں ان میں سے چند حسب ذیل ہیں:

''... تبصرے اور تنقیدی مضمون میں کیا فرق ہے؟ اس سوال کا جواب طوالت اور اختصار، محدود یا غیر محدود دائرۂ کار وغیرہ کے حوالے سے نہیں دیا جاسکتا۔ کیوں کہ ممکن ہے کہ تبصرہ بیس صفحے کا ہو کر بھی تبصرہ ہی رہے اور تنقیدی مضمون دو ہی صفحے کا ہو لیکن تنقید کہلائے۔... دراصل تبصرے اور تنقیدی مضمون کی روح میں فرق ہے۔ اس بات سے قطع نظر کہ تبصرہ کی ایک مخصوص ہیئت ہوتی ہے، یعنی یہ کہ تبصرہ جس کتاب پر کیا جاتا ہے اس کا نام، مصنف کا نام، پبلشر کا نام، قیمت، صفحات، گٹ اپ وغیرہ تمام تفصیلات اس میں درج ہوتی ہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ تبصرہ نگار کا رویہ نقاد کے رویے سے مختلف ہوتا ہے۔ سب سے پہلا فرق تو یہ ہے کہ تبصرہ نگار کا مخاطب بہت فوری اور سامنے کا قاری ہوتا ہے۔ تبصرہ اس لیے نہیں لکھا جاتا کہ اس دس سال بعد کا قاری پڑھے گا، تبصرہ اس لیے لکھا جاتا ہے کہ جو قاری اس وقت موجود ہے اس کو اس کتاب سے متعارف کیا جائے۔ تنقیدی مضمون کا مخاطب آج کا بھی قاری ہوتا ہے اور کل کا بھی۔ لہٰذا اس میں ایسے فیصلے اور رائیں دینے سے احتراز کیا جاتا ہے جن کی درستگی (درستی)Validity آئندہ زمانے میں مشکوک ہوسکے یا ہو جائے... دوسرا اہم نکتہ یہ ہے کہ تبصرہ نگار اپنے موضوع کے ساتھ ایک انتہائی ذاتی اور تاثراتی رشتہ رکھتا ہے۔ کتاب پڑھتے وقت اسے اس بات سے زیادہ دلچسپی نہیں ہوتی کہ مصنف کے ذاتی حالات کیا ہیں، وہ کیا محرکات ہیں جنھوں نے اس کتاب کو جنم دیا ہے۔ اس کا تعلق کتاب کے Gestalt سے زیادہ ہوتا ہے، پس منظری تفصیلات سے کم، مثلاً کسی نظم کو پڑھ کر وہ اس کے ذریعے پیدا ہونے والے فوری تاثر کو تبصرہ میں بیان کرتا ہے، لیکن نقاد صرف اس پر بس نہیں کرتا۔ وہ نظم یا مجموعۂ کلام کو پڑھ کر اس رشتہ مصنف کی دوسری کتابوں، اس کے ہم عصروں، اس کے ماضی و حال سے بھی قائم کرسکتا ہے۔ تنقید، محرکات و عوامل، اصل الاصول اور تخلیق کی گہرائیوں سے بھی بحث کرسکتی ہے اور کرتی ہے۔ تبصرہ خود کو صرف

تخلیق زیر بحث کے زیر اثر پیدا ہونے والے ذاتی ردعمل تک محدود رکھتا ہے۔ تنقید نگار کی بہت سی شخصیات بہ یک وقت کارفرما ہوسکتی ہیں، مورخ، ماہر نفسیات، عروض داں، فلسفیانہ تجزیہ کار وغیرہ۔ یا اگر یہ سب نہ بھی ہو تو اس کا کم سے کم ایک مخصوص نقطۂ نظر ہوتا ہے جسے ایک فکری نظام اور استدلال کی پشت پناہی حاصل ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف تبصرہ استدلال Argument کے ذریعہ کوئی نظریہ نہیں خلق کرتا بلکہ کسی بنے بنائے نظریہ یا نقطۂ نظر کی روشنی میں کسی مخصوص کتاب کا جائزہ لیتا ہے۔''

ظ۔انصاری نے بھی تبصرہ اور تنقید کو واضح کیا ہے۔ وہ مسٹر سوئنرٹن (Frank Swinnerton) کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''...وہی تصنیف جسے تنقید نگار انسانی روح کے اظہار کی حیثیت سے دیکھتا ہے، تبصرہ نگار کے سامنے آتی ہے تو اس کا کام ہوگا دنیا کو آگاہ کرنا کہ آیا یہ کتاب بحیثیت تصنیف فوری اور نپی تلی خوبی رکھتی ہے یا نہیں۔ ناقد ایک فلسفی ہے۔ تبصرہ نگار وہ ہے جو ہاتھ سے ترازو پکڑے بیٹھا ہے۔''[۱]

مذکورہ امتیاز کی مزید وضاحت کے طور پر ظ۔انصاری کا کہنا ہے:

''تنقید یہ فرض کر کے لکھی جاتی ہے کہ ہماری طرح اوروں نے بھی فلاں تصنیف یا فلاں مصنف کا مطالعہ کر رکھا ہے، تعارفی کلمات یا حوالوں کی ضرورت نہیں، لیکن تبصرہ نگار کو پہلے یہ ماننا پڑتا ہے کہ ابھی یہ تصنیف اوروں کے مطالعے میں نہیں آئی۔ اس لیے موضوع، متن، اسٹائل اور دوسری تفصیلات سے آگاہی دنیا بھی اس کے فرائض میں شامل ہے۔''[۲]

ایک اور فرق کی وضاحت میں ظ۔انصاری لکھتے ہیں:

''سکڑے تو تبصرہ پھیلے تو تنقیدی مقالہ، یہ ایک اہم نکتہ ہے۔ اور دوسرا نکتہ اسی کے ساتھ یہ کہ تبصرے میں تبصرہ نگار خو کو اتنا ہی نمایاں کرے جتنا کتاب کے تعارف کے لیے اور اس کی چھان بین، ناپ تول، جانچ پڑتال یا یوں کہیے کہ مرتبان پر قیمت وغیرہ کا لیبل لگانے کے لیے لازم ہے۔ اس سے زیادہ علمیت بگھارنا، ہائی کورٹ کا واحد جج بن کر بیٹھنا، مصنف کی رہنمائی کی خاطر حوالوں اور بیانوں کا پورا

دفتر کھولنا اور تبصرے کے بہانے اپنی اطلاعات اور تاثرات کی پوتھی پھیلا دینا، تنقیدی مقالوں کے لیے چھوڑ دینا مناسب ہے۔''[۳]

تبصرہ اور تنقید کا فرق واضح کرنے کے لیے یوسف سرمست نے ایک اور نکتہ پیش کیا ہے:

''تبصرہ اور تنقید میں یہی فرق ہے کہ تبصرہ نگار صرف ہیرے کی نشاندہی کرتا ہے، تنقید نگار اس کا حجم، اس کا رنگ اور اس کی تراش خراش دیکھ کر اس کا درجہ متعین کرتا ہے۔ اس کی قدر و قیمت کی وضاحت کرتا ہے۔ تبصرہ نگار کا کام ابتدائی ہوتا ہے، جب کہ تنقید نگار کا کام انتہائی ہوتا ہے۔''[۴]

متذکرہ بالا اقتباسات سے فن تبصرہ نگاری کے بہت سارے گوشے وا ہوتے ہیں اور ان تمام نکات کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر تبصرے تحریر کیے جائیں تو ایک عمدہ مثال یا صحت مند روایت قائم کی جا سکتی ہے۔ مبصرین عام طور پر تبصرہ کرتے ہوئے ایسے رسمی جملے اور سطحی باتیں لکھ دیتے ہیں کہ کسی بھی تخلیق کار کا نام اگر کسی بھی تبصرے کی پیشانی پر لکھ دیا جائے تو اس سے کوئی خاص فرق محسوس نہیں ہوتا۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو یہ بظاہر آسان لیکن بباطن نہایت مشکل فن ہے۔

ان مباحث کے علاوہ ہمارے ناقدین کے درمیان گاہے بہ گاہے یہ بحث بھی اٹھتی رہی ہے کہ آیا تبصرہ فن ہے یا شغل؟ چوں کہ کسی بھی تخلیق پر تبصرہ کرنا بظاہر بہت آسان معلوم ہوتا ہے۔ کیوں کہ اس میں کسی بھی تخلیق کو دیکھنے اور پرکھنے کے بعد اپنی رائے سرسری طور پر ظاہر کر دینی ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں تبصرے عام طور پر زیادہ طویل نہیں ہوتے اس لیے بھی چند الفاظ یا سطور رقم کر دینا بظاہر کوئی مشکل کام نہیں نظر آتا۔ انہیں آسانیوں کے مدنظر بعض ناقدین نے اسے فن کی حیثیت سے تسلیم کرنے میں پس و پیش سے کام لیا ہے اور اسے ایک ''شغل'' یا ''مشق'' کا نام دیا ہے۔ لیکن بیشتر ناقدین نے اسے شغل یا مشق کے بجائے باضابطہ فن کی حیثیت سے تسلیم کیا ہے۔ آیئے اس ضمن میں ہمارے ناقدین کیا کہتے ہیں، اس کا مفصل جائزہ لیا جائے۔

سب سے پہلے شمس الرحمٰن فاروقی کی رائے ملاحظہ ہو، وہ کہتے ہیں:

''تبصرے کے بارے میں چھان بین کے کئی پہلو ہو سکتے ہیں۔ اخلاقی، مکتبی، علمی، ... مکتبی چھان بین میں کچھ اس طرح کے سوالوں سے بات شروع ہوگی۔ تبصرہ فن یا مشق یعنی Art ہے Skill دوسرے الفاظ میں کیا تبصرہ نگار بھی شاعری کی طرح تلمیذ الرحمٰن ہوتا ہے یا مشق مزاولت کے بل بوتے پر ہر شخص تبصرہ نگار بن سکتا ہے۔''[۵]

شمس الرحمٰن فاروقی نے تبصرہ نگاری کے فن پر گفتگو کرتے ہوئے صرف یہ سوالات قائم کئے ہیں۔ کہ آیا تبصرہ نگاری فن ہے یا مشق؟ مگر انہوں نے اس کا کوئی مفصل جواب نہیں دیا ہے۔ ہاں آگے چل کر اس ضمن میں ایک عندیہ ضرور دیا ہے جس سے واضح ہوتا ہے کہ تبصرہ محض ایک شغل یا مشق نہیں یا اشتہاری نوعیت کی کوئی چیز نہیں بلکہ ایک سنجیدہ اور علمی نوعیت کا فن ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''کچھ دن ہوئے ایک معروف شاعر نے اپنے دیوان کے دیباچے میں لکھا کہ تبصرے کی نوعیت محض اشتہار کی سی ہوتی ہے۔ اس افسوسناک نظریہ پر جتنا بھی ماتم کیا جائے کم ہوگا۔ لیکن حقیقت اپنی جگہ برقرار رہتی ہے کہ ادبی برادری کا ایک بڑا اور سنجیدہ طبقہ تبصرے کے اخلاقی مسائل سے اس درجہ بے خبر ہے کہ وہ اسے محض ایک جانب دارانہ تقریظ سمجھتا ہے۔ بلکہ تقریظ تو پھر بھی کتاب کے بارے میں کچھ نہ کچھ معلومات حاصل کر کے ہی لکھی جاتی تھی۔ لیکن اشتہار کی عبارت بنانے والے کو تو اکثر یہ بھی خبر نہیں ہوتی کہ وہ کس چیز کی تعریف کر رہا ہے۔'' ۶

ان سطور سے یہ واضح ہوتا ہے کہ تبصرہ کوئی شغل یا مشق نہیں ہے بلکہ باضابطہ ایک فن ہے۔ اس کے اپنے اصول وضوابط ہیں۔ اس کی ایک خاص ہیئت ہوتی ہے، اس کے کچھ تقاضے ہوتے ہیں، جنہیں پورا کرنا مبصر کی اہم ذمہ داری ہوتی ہے۔ اس ضمن میں اگلی رائے کلیم الدین احمد کی ملاحظہ فرمائیں:

''تبصرہ ایک فن ہے اور فن تنقید کی ایک شاخ ہے۔ اردو میں فن تنقید، اس کے اصول اور اغراض ومقاصد سے صحیح واقفیت نہیں۔ اسی وجہ سے اردو تبصرہ نگار میدان تبصرہ میں کوئی نمایاں کامیابی حاصل نہیں کر سکتے اور اسے فنی حیثیت سے نہیں برت سکتے۔'' ۷

مذکورہ بالا اقتباس میں کلیم الدین احمد نے تبصرہ نگاری کو فن تنقید کی ایک شاخ بتایا ہے اور یہ الزام عائد کیا ہے کہ اردو والوں کو فن تنقید اور فن تبصرہ سے واقفیت نہیں، لیکن خود انہوں نے بھی تبصرہ نگاری کے فن پر کچھ بھی نہیں کہا ہے۔ ان کے اس اقتباس سے صرف اتنا معلوم ہوتا ہے کہ تبصرہ نگاری فنِ تنقید کی ایک شاخ ہے، وہ آگے مزید لکھتے ہیں:

'اردو میں غالباً سب سے پہلے عبدالحق صاحب نے کچھ فن تبصرہ کی اہمیت کو سمجھا اور اسے خامیوں سے پاک کرنے کی کوشش کی۔'' ۸

کلیم الدین احمد کے اس قول سے بھی واضح ہوتا ہے کہ تبصرہ نگاری ایک فن ہے، کوئی شغل یا مشق

نہیں۔اب اس ضمن میں ہارون ایوب کی رائے ملاحظہ فرمایئے:

''لوگ تبصرہ نگاری کے فن سے ابھی تک ناواقف ہیں۔ڈاکٹر شمیم حنفی صاحب نے اسے فن کہنے کے بجائے شغل شاید اسی لیے کہا ہے۔ وہ ڈاکٹر ظ۔انصاری کی کتاب ''کتاب شناسی'' پر تبصرہ کرتے ہوئے فرماتے ہیں: ''تبصرہ نگاری کا شغل بہت سی آسانیاں رکھتا ہے۔مثلاً یہ کہ اس کے لیے کسی کتاب کا باقاعدہ مطالعہ چنداں ضروری نہیں ہے۔''[9]

مذکورہ بالا اقتباسات کی روشنی میں یہ واضح ہوجاتا ہے کہ بیشتر ناقدین اسے فن کا درجہ دینے پر مصر ہیں۔ ظاہری طور پر اس کی آسانیوں کے مدنظر اسے مشق یا شغل کا نام دے کر، اس کے فن ہونے پر سوالیہ نشان ضرور لگایا گیا ہے لیکن غور سے دیکھا جائے اور دیگر فنون سے موازنہ کیا جائے تو بالآخر یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ تبصرہ نگاری باضابطہ ایک فن کی حیثیت رکھتی ہے۔مولانا حالی سے لے کر کلیم الدین احمد تک اور شمس الرحمٰن فاروقی سے لے کر موجودہ دور کے بیشتر ناقدین نے اسے فن ہی کی حیثیت سے تسلیم کیا ہے۔

لہٰذا گزشتہ صفحات میں پیش کی گئی آرا سے یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ تبصرہ نگاری ایک سنجیدہ عملی ریاضت ہے۔اپنی طوالت اور حدود کار کے لحاظ سے تبصرہ، نہ تو تقریظ ہوتا ہے اور نہ ہی تعارف وجائزہ۔یہ تنقیدی مقالہ بھی نہیں ہوتا۔بلکہ اس میں ان تمام اصناف کی خفیف ونمایاں جھلکیاں شامل ہوتی ہیں۔ان جھلکیوں کو ایک اچھا تبصرہ نگار اپنے مزاج یا زیر تبصرہ تحریر کے تقاضوں کے مطابق خفیف ونمایاں کرتا ہے۔اس مرحلے میں اسے دقت نظر اور قوت فیصلہ کی پے درپے آزمائشوں سے بھی دوچار ہونا پڑتا ہے۔اخذ وترک کے اس مرحلے سے عہدہ برآ ہونے اور تفصیل واختصار کو ایک دوسرے سے ہم آہنگ رکھنے کا یہ کام تلوار کی دھار پر چلنے کے مترادف ہے۔لہٰذا ایک کامیاب تبصرہ نگار کے لیے ان تمام اوصاف سے متصف ہونا لازمی ہے، ورنہ وہ اپنے موضوع کے ساتھ انصاف نہیں کرسکے گا۔

اس بحث کے بعد اب تبصرے کی ہیئت کے متعلق چند معروضات پیش خدمت ہیں۔کسی صنف کے فنی مطالعہ میں سب سے پہلے سابقہ ہمیں ہیئت سے پڑتا ہے۔ ہیئت کے دو پہلو ہوتے ہیں۔اول ظاہری، دوم باطنی۔ظاہری ہیئت کو صنف کی طوالت، اختصار یا حجم کہہ سکتے ہیں۔ جب کہ باطنی ہیئت میں فنی اصول وضوابط بنیادی کسوٹی کی حیثیت رکھتے ہیں۔تبصرے کی طوالت کیا ہو؟ تبصرہ کتنے الفاظ پر مبنی ہوں؟ اس ضمن میں ڈاکٹر ضیاء الدین انصاری کی یہ رائے ملاحظہ ہو:

''تبصرے کی طوالت کے بارے میں بھی کوئی حتمی معیار قائم نہیں کیا جاسکتا

البتہ ایک عام خیال یہ ہے کہ تبصرہ کی ضخامت زیر تبصرہ کتاب یا ادب پارے کی مجموعی ضخامت کی ایک فیصد ہونی چاہیے۔ چنانچہ انسائیکلو پیڈیا آف لائبریری اینڈ انفارمیشن سائنس کا کہنا ہے کہ: Condensation can be up to about 1% of the words in original works. The evaluation (criticism), selection and organization involved in preparing the review gives it its strong feature as well as its brevity. (Vol.29,page.245) لیکن یہ بات بھی آخری اور قطعی نہیں ہے۔ اصلاً تبصرہ کی طوالت کا انحصار کتاب کے معیار، مباحث کی افادیت ومعنویت، متن کی صداقت اور بیان کے اسلوب پر ہوتا ہے۔''۱۰

مذکورہ بالا اقتباس سے یہ ظاہر ہے کہ تبصرے کی ہیئت کے بارے میں اب تک کوئی متفقہ بات سامنے نہیں آئی ہے۔ مختلف مبصرین کے متعدد تبصروں کے مطالعے کے بعد جو نقشہ سامنے آتا ہے اس کی بنیاد پر تبصرے کی ہیئت کا خاکہ یوں مرتب کیا جا سکتا ہے مثلاً: (۱) کتاب کا تعارف، (۲) تنقیدی جائزہ، (۳) خلاصہ وسفارش اور (۴) کتاب کی صوری تفصیل وغیرہ۔

مولانا حالی سے لے کر تا حال تبصروں کے مطالعے کے بعد جو نکات وجہات سامنے آئے وہ یہ کہ اب تک فن تبصرہ نگاری کا کوئی متفقہ اور مسلمہ اصول وضع نہیں ہو سکا ہے۔ خواہ وہ ہیئت واسلوب کا مسئلہ ہو یا طوالت وتنقیدی جہات کا معاملہ مثلاً: حالی کے بعد مہدی افادی نے جو تبصرہ تحریر کیے ہیں وہ طوالت کے اعتبار سے دیگر ہم عصر مبصرین کے تبصروں کی بہ نسبت بہت طویل ہیں اور متین وسنجیدہ اسلوب کی پیروی کرنے کے بجائے ان میں انشا پردازی یا ریزہ خیالی کے عناصر حاوی نظر آتے ہیں۔ ان کے برعکس علامہ نیاز فتح پوری نے بہت مختصر تبصرے تحریر کیے ہیں اور ان کے بیشتر تبصرے دس سے پندرہ سطور پر مشتمل ہیں۔ مگر دوران تبصرہ جن آرا کا اظہار کیا ہے وہ نپی تلی، قابل قدر اور قول وفعل کی مانند ہیں۔ اسی طرح قاضی عبدالودود اور گیان چند جین نے ۶۰، ۷۰ صفحات یا اس سے زائد صفحات پر محیط تحقیقی نوعیت کے تبصرے قلمبند کیے ہیں، جنھیں بیشتر قارئین کے لیے ایک نشست میں پڑھنا بھی شاید ممکن نہیں۔ اس طوالت کے باوجود ان تبصروں میں تبصرے کے تمام اصول وضوابط کی پیروی نہیں ہو سکی ہے۔ آل احمد سرور اور اسلوب احمد انصاری کے بعض تبصرے ایسے ہیں جو بہت طویل ہیں اور تنقیدی مضمون سے زیادہ مشابہت رکھتے ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ یہ تبصرے تنقیدی مضامین کے مجموعوں اور تبصروں کے انتخاب دونوں میں شامل ہیں۔ گویا خود مبصرین یا ناقدین التباس کا شکار نظر آتے

ہیں۔ یہ صورت حال مولوی عبدالحق کے یہاں بھی پائی جاتی ہے۔ ''تنقیدات عبدالحق'' اور ''ادبی تبصرے'' دونوں مجموعوں میں کئی مضامین ایسے ہیں جو اول الذکر میں بطور تنقیدی مضامین شامل ہیں تو ثانی الذکر میں بحیثیت تبصرہ۔ الغرض یہ کہ اس ضمن میں کسی واضح نقطۂ نظر یا متفقہ اصول وضوابط کا فقدان نظر آتا ہے۔ اس انتشار اور پراگندگی کے باوجود اردو تبصرہ نگاری کی تاریخ میں ایسے تبصروں کی بھی کمی نہیں جو اسلوب کے اعتبار سے سنجیدہ اور متین ،طوالت کے اعتبار سے متوازن اور معتدل ہیں اور ان میں تبصرے کے بیشتر اصول وضوابط کی پیروی کرنے کی حتی المقدور کوشش بھی کی گئی ہے، جس کے باعث ان تمام تبصروں میں کئی لحاظ سے ربط اور ہم آہنگی کے عناصر ملتے ہیں۔

یوں تو معیاری اور غیر معیاری، جانب دار اور غیر جانب دار تبصروں کا چلن اردو میں روز اول سے ہی رہا ہے، مگر مختلف ادبی رسائل ومبصرین کے تبصروں پر ایک طائرانہ نگاہ ڈالنے کے بعد یہ محسوس ہوتا ہے کہ عہد حالی سے لے کر اسّی اور نوّے کی دہائی تک کے تبصروں میں حق گوئی، غیر جانب داری اور منصفانہ رویے کا پلّہ بھاری تھا۔ لیکن ۹۰۔۱۹۸۵ء کے بعد کے تبصروں کے معیار میں نسبتاً زیادہ تنزل آنے لگا۔ شاید اس کی وجہ یہ تھی کہ پہلے ہمارے ادیب وشعرا ایک مقدس مشن کے طور پر شعروادب سے وابستہ ہوتے تھے، مگر رفتہ رفتہ اس جذبے میں کمی آتی گئی۔ خصوصاً ۱۹۹۰ء کے بعد عالمی نظام میں آئی اچانک تبدیلی نے طرز زندگی کو یکسر بدل کر رکھ دیا۔ روحانیت اور روایت سے وابستگی اب از کار رفتہ سمجھی جانے لگی ہے۔ مادیت پرستی کے اس دور میں شعروادب سے وابستگی اب مشن کے بجائے پرموشن، عہدے کے حصولیابی یا ڈگری حاصل کرنے کا ذریعہ بن گئی ہے۔ ایسے ماحول میں اگر تبصروں کے معیار میں بھی تنزل آیا تو یہ کوئی حیرت کی بات نہیں۔ اس کا وجود سرے سے ختم بھی نہں ہوا ہے لیکن اس کی تعداد میں ایک نمایاں کمی ضرور محسوس کی جانے لگی ہے۔ واضح رہے کہ عمدہ اور معیاری تبصروں کے لیے تصانیف یا فن پاروں کا بھی عمدہ اور معیاری ہونا ضروری ہے۔ کیوں کہ بقول مہدی افادی: ''قاعدہ ہے لفافہ اچھا ہوتا ہے تو ملفوف کو اس سے زیادہ اچھا ہونا چاہیے۔'' موجودہ دور میں شاید اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ملفوف یعنی تصانیف کی ایک اچھی خاصی تعداد ایسی آرہی ہے جنہیں معیار کے لحاظ سے تشفی بخش نہیں کہا جاسکتا۔ ظاہر ہے ایسے ماحول میں اچھے لفافوں یعنی عمدہ تبصروں کی توقع نہیں کی جاسکتی۔

دور حاضر کے بیشتر رسائل میں جو تبصرے شائع ہورہے ہیں وہ جانب داری، رعایت، مروت، مصلحت اور بے جامدا حی یا مبالغہ آرائی کے عناصر سے پاک نہیں ہیں۔ اس افسوسناک صورت حال پر قابو پانے کے لیے یہ ضروری ہے کہ مبصر علمی اعتبار سے مصنف سے اعلیٰ یا برتر ہو یا کم از کم اس کے ہم پلّہ ضرور ہو۔ موجودہ دور میں ایسے تبصروں کی کمی نہیں جن کے مبصرین کئی لحاظ سے مصنفین سے فروتر ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے ایسی

صورت میں تبصرے کے ساتھ مکمل طور پر انصاف نہیں کیا جاسکتا۔

تبصرہ نگاری کے ضمن میں یہ امر ملحوظ رہے کہ اس کا سب سے پہلا اور اہم اصول حق گوئی اور غیر جانب داری ہے۔ دوران تبصرہ کسی بھی قسم کی جانب داری، رعایت ومروت یا مصلحت کی کوئی گنجائش نہیں ہوتی۔ لیکن آج ایسے تبصرے اب خال خال ہی نظر آتے ہیں جن میں دیانت داری ہوتی ہو اور رعایت ومروت یا مصلحت سے اوپر اٹھ کر واضح اور دوٹوک انداز میں فن پارے سے متعلق گفتگو کی جاتی ہو۔ بلکہ اس کے برعکس بے جامداحی یا پھر طنز وتمسخر کے عناصر زیادہ حاوی ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ علمی اعتبار سے ایسے تبصرے بے وقعت ہوتے ہیں۔

ان مباحث اور مسائل کے پیش نظر اردو تبصرہ نگاری کے معیار ووقار کو بلند بالا رکھنے کے لیے ضروری ہے کہ علم وادب سے وابستہ حضرات اس جانب سنجیدگی سے توجہ فرمائیں اور دوران تبصرہ حق گوئی، دیانت داری اور غیر جانب داری کے اصولوں پر سختی سے عمل کریں۔ علاوہ ازیں حسن وقبح کے بیان میں سنجیدہ، متین اور شائستہ اسلوب کی پیروی بھی نہایت لازمی ہے۔ اگر ان مذکورہ اصول وضوابط کے پیش نظر تبصرے قلم بند کیے جائیں تو یہ عمل بیک وقت قارئین، مصنفین، علم وادب کے معیار اور خود مبصر کے لیے بھی نیک فال ثابت ہوگا۔

---

**حوالہ جات:**


۱ شعر، غیر شعر اور نثر، شمس الرحمٰن فاروقی، ص ۲۲۶ تا ۲۲۷

۲ کتاب شاہی، ظ۔ انصاری، صفحہ ۴۵

۳ کتاب شناسی، صفحہ ۴۶

۴ کتاب شناسی، صفحہ ۴۶

۵ ادب نقد حیات، یوسف سرمست، ناشر آل انڈیا اردو ریسرچ اسکالر کونسل، حیدرآباد، ۱۹۹۶ء صفحہ ۱۶۹

۶ شعر، غیر شعر اور نثر، صفحہ ۲۲۱

۷ شعر، غیر شعر اور نثر، صفحہ ۲۲۲

۸ اردو تنقید پر ایک نظر، کلیم الدین احمد، صفحہ ۳۲۶

۹ اردو تنقید پر ایک نظر، کلیم الدین احمد، صفحہ ۳۲۸

۱۰ دفتر جنون، ہارون ایوب، ناشر: ہارون ایوب، ۱۹۹۴ء صفحہ ۱۰

۱۱ آل احمد سرور کے تبصرے: ڈاکٹر محمد ضیاء الدین انصاری، ناشر: خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ، ۲۰۰۳ء، صفحہ ۲ تا ۳

# سید سلیم احمد سلیم

○ڈاکٹر ہما نسیم

میرٹھ نہ صرف جدو جہد آزادی میں بے مثال خدمات انجام دینے کے لیے مشہور ہے بلکہ علمی و ادبی میدان میں بھی نا قابل فراموش خدمات سرانجام دینے میں نمایاں مقام رکھتا ہے۔ سرزمین میرٹھ کو یہ امتیاز حاصل ہے کہ اردو زبان کی ابتدا اور ارتقا کی تاریخ سے لے کر آج کی تاریخ تک بے مثل اور یگانہ روزگار علمی وادبی، تاریخی وصحافتی نیز آزادی کے متوالے اور جیالے وقتاً فوقتاً رونما ہوتے رہے اور دنیائے اردو کی تاریخ پر مسلم الثبوت بن کر چھائے رہے۔ تاریخی اعتبار سے میرٹھ کو جو مقام حاصل ہے وہ علمی اور ادبی اعتبار سے بھی مقام بلند و بالا ہے۔ اس زرخیز خطے میں ایک سے ایک جواہر پارے اپنی تابانی، چمک، اپنی علمی لیاقت کے جوہر دکھاتے رہے اور آسمان کو سورج بن کر کائنات اردو ادب کو روشن کرتے رہے۔

سلیم احمد بھی میرٹھ کے ان فرزندوں میں سے ہیں جنھوں نے اپنی علمی قوت سے اردو ادب کو منور کیا اور ادبی حلقوں میں ہر دلعزیز اور محبوب رہے۔ سلیم احمد قابل ذکر صحافی، کالم نگار، بے باک نقاد، ڈراما نگار و منفرد لب و لہجے کے شاعر ہیں۔ نومبر ۱۹۲۷ء کو بارہ بنکی میں ایک زمیندار گھرانے میں پیدا ہوئے۔ والد محترم جناب شرافت علی تھے۔ نام و کام کا اثر ان کی شخصیت پر نمایاں تھا۔ سلیم احمد کہتے ہیں ؎

یہ نرمی جو تھی ان کے کردار کی تھی
وہ سختی جو تھی اک زمیندار کی تھی

سلیم احمد نے ابتدائی تعلیم گھر پر حاصل کرنے کے بعد فیض عام انٹر کالج اور میرٹھ کالج سے تعلیم حاصل کی۔ دوران تعلیم ان کے حلقۂ یاراں میں وہ شخصیتیں شامل تھیں جنھوں نے اردو ادب کی بے پناہ خدمت کی اور تاریخ ادب میں اپنا نام محفوظ کیا۔ ان لوگوں میں ڈاکٹر جمیل جالبی، انتظار حسین، امید فاضلی، حشمت نجمی، انوار عالم صدیقی، اختر عالم صدیقی، اختر حسین بزمی، وغیرہ شامل تھے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی سے گہرے تعلقات تھے۔ دونوں ساتھ ساتھ میرٹھ میں گھومتے پھرتے تھے۔ ان کے استاد پروفیسر کرار حسین اور پروفیسر

رزمی صدیقی تھے جو میرٹھ کالج میں پڑھاتے تھے۔ پروفیسر حسن عسکری سے سلیم احمد بہت متاثر تھے۔ دوران تعلیم میرٹھ میں ہی ان سے ملاقات ہوئی تھی۔ ان کے نظریات اور خیالات کا سلیم احمد پر بہت گہرا اثر ہوا۔

سلیم احمد نے شاعری کا آغاز ۱۹۴۲ء میں کیا۔ دستور کے مطابق پہلے غزلیں لکھیں، بعد میں دوسری صنف سخن پر طبع آزمائی کی۔ غزلیات کا پہلا مجموعہ ۱۹۶۶ء ''بیاض'' منظر عام پر آیا۔ ''نئی نظم''، ''پورا آدمی'' مضامین کا مجموعہ ۱۹۶۲ء۔ ''غالب کون؟'' ۱۹۷۱ء، ''ادھوری جدیدیت'' (مضامین) ۱۹۷۷ء، ''اقبال ایک شاعرو تنقید'' ۱۹۷۸ء، ''محمد حسن عسکری ...... انسان یا آدمی'' (تنقید) ۱۹۸۲ء، ''اکائی (شعری مجموعہ) ۱۹۸۲ء، ''چراغ نیم شب'' (غزلیات) ۱۹۸۵ء، ''مشرقی منظومات'' ۱۹۸۹ء، ''نئی شاعری نا معقول شاعری''، ''ادبی اقدار'' وغیرہ ان کی تصانیف ہیں۔

سلیم احمد کی ابتدائی شاعری میں رومانی عنصر غالب ہے۔ اس کے بعد انہوں نے اقبال کا اثر قبول کیا۔ شاعری میں صالح اقدار اور زندگی کی مثبت قدروں کی ترجمانی کی۔ ان کی شاعری میں حقائق زیست بے نقاب ہوتے ہیں۔ انسانی فطرت کی حسین وجمیل تصویر کشی سامنے آتی ہے۔ یہ وہ شاعر ہیں جن کے یہاں پاکیزہ افکار وخیالات کے سوتے پھوٹتے ہیں، جن کا تعلق حقیقی زندگی سے ہوتا ہے۔ ان کی شاعری اہم اور فکر انگیز ہے۔ انہوں نے اردو کے بڑے شاعر میر، حسرت، فراق، سودا، آتش، یگانہ کا اثر قبول کیا۔ یہی وہ سرچشمے تھے جس سے سلیم احمد کی شاعری نے فیض حاصل کیا اور کلاسیکی غزلوں سے رشتہ قائم رکھنے کی کوشش کی۔ آرائش سرود ستار کا ذوق نہ ہونا، عاشقی میں خوار پھرنا، درویشی، رندی اور قلندری اختیار کرنا، جیل میں چکی چلانا، غم والم کو قبول کرنا، نڈر و بے باک ہونا۔ ان قدری رویوں کو ان شاعروں سے جانا۔ کلاسیکی رویوں کو اپنا کر سلیم احمد شاعری میں شخصیت، جذبات واحساسات اور مناظر فطرت کے اظہار میں رومانی کیفیت کے مقابلے انسانی زندگی میں اعلیٰ اقدار و معیار پر زور دیتے ہیں۔

سلیم احمد مزاجاً رومانی وضعاً کلاسیکی اور فکری لحاظ سے عینیت پسند تھے۔ بچپن کی تربیت مذہبی ماحول میں ہوئی تھی۔ اس لیے اعلیٰ اقدار و معیارات پاس وضع اور کلاسیکی رکھ رکھاؤ خاندانی ورثہ میں ملا تھا۔ پاکستان بننے کے بعد جو حالات گزرے اس نے سلیم احمد کو بہت متاثر کیا۔ ان کے نظریات اور فکر کو جھنجھوڑ ڈالا۔ معاشرے کی اصلاح کے لیے انہوں نے اپنے قلم کو مضبوطی سے پکڑا۔ جب معاشرے سے شاعر کی لڑائی ٹھن جائے تو اس ماحول میں شاعر طنز و مزاح سے کام لیتا ہے۔ سلیم احمد نے بھی طنز کا سہارا لے کر موجودہ حالات پر طنز کیے

حال تجھ سے چھپا نہیں میرا
اے مرے عکس میرے آئینہ دار

تجھ کو معلوم ہے کہ ہم دونوں
اپنی حالت سے چاہتے ہیں فرار
روح میں کھل گئی ہے بے کیفی
اور اعصاب پر تھکن ہے سوار
کھینچ رہی ہیں رگیں تشنج سے
دکھ رہا ہے بدن کا اک اک تار

سلیم احمد کے نزدیک فرد کی ذات اہم تر ہے۔ فرد کی تربیت سے ہی معاشرے میں اصلاح یا انقلاب پیدا کیا جاسکتا ہے۔ سلیم احمد کی شاعری سماجی شعور کی آئینہ دار ہے۔ ان کا کمال یہ ہے کہ عام بات جو روزمرہ زندگی میں بھی گھسی پٹی ہوتی ہے اپنے تجربات سے اُسے غزل کا پیکر عطا کردیتے ہیں ؎

دل حسن کو دان دے رہا ہوں
گاہک کو دکان دے رہا ہوں
میں غم کو بسا رہا ہوں دل میں
بے گھر کو مکان دے رہا ہوں
رکھو جو لحاظ مصلحت کا!
کیا کوئی بیان دے رہا ہوں

سلیم احمد نے ان اشعار میں حسن وعشق کے روایتی تعلقات کو تاجرانہ لفظیات میں پیش کر کے جو طنزیہ صورت پیدا کی ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ پہلے شعر میں پاکستان میں مہاجرانہ زندگی پر طنز کیا، پھر قدری زوال کی طرف اشارہ ہے۔ وہ غم جو کبھی اہل دل کا سرمایہ تھا آج بے گھر ہوگیا ہے۔ تیسرے شعر میں سیاسی رہنماؤں پر طنز کیا ہے۔ سلیم احمد نے مختلف تجربات کو یکجا کر کے شاعری کے کینوس کو وسیع سے وسیع تر کیا۔ اپنے عہد کے مواد کو پیش کرنے کی بھرپور کوشش کی اور ایک نیا اسلوب اپنایا، جو زبان استعمال کی وہ روزمرہ کی عوامی زبان ہے۔ عوامی کہاوتوں اور محاوروں کا بھی سہارا لیتے ہیں ؎

زچگی فکر کے گھر میں ہو تو دایہ نہ ملے
قصہ جذبات کی کھوا میں تو نشتر کھٹل
بال ادراک کے بڑھ جائے تو حجام کا کال
کپڑے احساس کے پھٹ جائیں تو سوزن میں خلل

ہو رہی ہے متاع دل نیلام
بولی چھوٹے گی جانے کس کے نام
تجھ کو چاہا تو شاعری بھی کی
آم کے آم گٹھلیوں کے دام
گانٹھتے ہیں پھٹے ہوئے جذبات
ہو کے سید بنے سلیم چمار

تجربات کوفروغ دینے کا کام تو قدیم کلاسیکی شاعروں بالخصوص لکھنؤ کے شعرا نے بہت کیا۔ لیکن سلیم احمد کی خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے سنجیدہ اور غیر سنجیدہ اعلیٰ وادنیٰ کے امتزاج سے ایک نیا اسلوب تیار کیا۔ یہ اسلوب جدید نئی آگہی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

غزلوں میں جذبات کے بجائے رویوں پر زور ملتا ہے۔ احساسات پر اقدار کی فوقیت ہے۔ ذہن کے فکری تفاعل اور عینیت پسندی کے باعث وہ اپنے عہد کے تضادات کو گرفت میں لینے پر قدرت رکھتے ہیں۔ اقدار کے زوال کے احساسات کو پیش کرنے میں جو ترش و تلخ لہجہ اختیار کیا۔ اسی نے تو جیسے شاعری کا رخ ہی بدل دیا۔ اس لہجے کے ذریعے نئے نئے معانی کا اظہار کیا۔ سلیم احمد کی غزلیں مختلف انداز، لہجے، تیور اور رنگ میں نظر آتی ہیں۔ ''بیاض'' میں کچھ اور تو ''اکائی'' میں کچھ اور ہی رنگ کی غزلیں موجود ہیں۔ ''چراغ نیم شب'' کی غزلوں میں انہوں نے اپنا منفرد لہجہ اپنایا۔ وہ کسی ایک ہی رنگ و لہجے میں غزل نہیں کہتے بلکہ مختلف موضوعات، جذبہ واحساسات کو غزل کے آہنگ میں ڈھالنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کی غزلوں میں ان کی شخصیت کی چھاپ صاف نظر آتی ہے ؎

دل زندہ کی جتنی داستانیں ہیں ہماری ہیں
کتاب عشق میں شامل ہیں جتنے باب اپنے ہیں

اس نے کہا سلیم ابھی پیار مت جتاؤ
مہکیں گے خود ہی پھول انہیں عطر مت لگاؤ

میں، تم، یہ رات کوئی جاوداں نہیں
جلدی سلیم پیار کرو وقت مت گنواؤ

یہ اشعار مضمون آفرینی، فنی پختگی کا ثبوت ہیں۔

سلیم احمد کی شاعری میں احساس فتح اور حوصلہ نظر آتا ہے۔ اس احساس شکست اور حوصلے کے امتزاج سے وہ معروضیت کو اپناتے ہیں۔ سلیم کو یہ معروضیت اختیار کرنے میں بہت وقت لگا اور خود سے جنگ کرنی پڑی۔ کیوں کہ معروضیت کا ایک پہلو اشیاء ہوتا ہے اور اشیاء کو اپنے سے الگ کرنا ہر انسان کے بس کی بات نہیں

تجھے میں اپنی محبت سے ہٹ کے دیکھ سکوں
یہاں تک آ نے میں مجھ کو کئی زمانے لگے

سینے میں وہ کچھ اور تھا لفظوں میں ہے کچھ اور
غم کے کئی انداز بیاں میں نہیں ملتے

سلیم قرب سے بھی تشنگی نہیں مٹتی
یہ بات ساحل و دریا نے مجھ کو سمجھا ئی ہے

معروضی نظریات جو خود کا محاسبہ کرتے ہے اس میں اپنی ذات شامل ہوتی ہے تو بات کہنے میں بھی کچھ ٹھہراؤ و تلخی اور طنز میں بھی کمی آتی ہے۔ سلیم احمد کی غزلوں میں بھی بعد میں یہ تلخی و طنز میں کمی نظر آتی ہے

نکل گئے ہیں جو بادل برسنے وا لے تھے
یہ شہر آب کو ترسے گا چشم تر کے بغیر
کوئی نہیں جو پتہ دے دلوں کی حالت کا
کہ سا رے شہر کے اخبار ہیں خبر کے بغیر

انسانوں سے ناامید ہونے کے بعد سلیم احمد نے فطرت کی طرف عکاسی کی۔ معاشرے کی بے راہ روی سے مایوس سلیم احمد زندگی سے مایوس نہیں ہوئے۔ وہ معاشرت سے فطرت کی طرف بڑھتے ہیں۔ زمین، سورج، چاند، درخت وغیرہ نئی معنویت کے ساتھ شاعری میں پیش کرتے ہیں۔ نیا جامہ پہنا کر نئی صورت اختیار کر دیتے ہیں ۔

یہ ترے نقش قدم ہیں کہ ستارے ہیں کہ پھول
تو گزرتا ہے تو رستے میں دیے جلتے ہیں
یہ زمیں یہ چاند یہ سورج ستارے دیکھنا
حسن نادیدہ کے سارے استعارے دیکھنا

انسان کو اپنی ذات کو بنانے نکھارنے میں کن کن مرحلوں سے گذرنا پڑا ہے سلیم احمد کے نظریات سے سمجھیے ۔

دل کے اندر درد، آنکھوں میں نمی بن جایئے
اس طرح ملئے کہ جزو زندگی بن جایئے
ک پتنگے نے یہ اپنے رقص اخر میں کہا
روشنی کے ساتھ رہیے، روشنی بن جایئے

اس طرح سلیم احمد کی شاعری بہت سے مرحلوں سے گذری اور اپنے منفرد لب و لہجے کی وجہ سے سلیم احمد نے شاعری میں نمایاں کردار ادا کیا اور ادب میں مقبولیت حاصل کی ۔

مجھے اک کام آتا ہے یہ لفظوں کے بنانے کا
کبھی میٹھے بناتا ہوں کبھی کھارے بناتا ہوں
بلندی کی طلب ہے اور اندر انتشار اتنا
سو اپنے شہر کی سڑکوں پر فوارے بناتا ہوں

سلیم احمد ایک ہمہ جہت شخصیت کے مالک تھے۔علم و ادب کا یہ روشن چراغ یکم ستمبر۱۹۸۶ءکو کراچی میں بجھ گیا۔

# غزل کے دیار میں

شعرگوئی کے عمل میں جوانجذابی اور الہامی کیفیت ہوتی ہے اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ شاعر نہ صرف اپنے مشاہدے کے داہرے کے باہر ہر چیز سے بے نیاز ہوجاتا ہے، بلکہ وہ وقت کی حس بھی کھودیتا ہے۔ ماضی ومستقبل اس کے لیے بالکل معدوم ہوجاتے ہیں۔ اور وہ ایک مبرااززمان حیثیت وجود میں داخل ہوجاتا ہے۔ یہ حیثیت وجود محض سلبی نہیں ہوتی، یعنی محض منفی اور غیر موجود صفات پر مشتمل نہیں ہوتی بلکہ انتہائی درجہ کی اثباتی ہوتی ہے۔ شاعر کو یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس کی ساری ہستی میں ایک فراخی پیدا ہوگئی ہے۔

(سر مورس بورا)

منیر نیازی

# غزل

جو مجھے بھلا دیں گے میں انہیں بھلا دوں گا
سب غرور ان کا میں خاک میں ملادوں گا

دیکھتا ہوں سب شکلیں سن رہا ہوں سب باتیں
سب حساب ان کا میں ایک دن چکا دوں گا

روشنی دکھادوں گا ان اندھیر نگروں میں
اک ہوا ضیاؤں کی چار سو چلا دوں گا

بے مثال قریوں کے بے کنار باغوں کے
اپنے خواب لوگوں کے خواب میں دکھادوں گا

میں منیر جاؤں گا ایک دن اسے ملنے
اس کے در پہ جا کے میں ایک دن صدا دوں گا

# غزل

شکوہ کریں تو کس سے ، شکایت کریں تو کیا
اک رائیگاں عمل کی ریاضت کریں تو کیا

جس شے نے ختم ہونا ہے آخر کو ایک دن
اس شے کی اتنے دکھ سے حفاظت کریں تو کیا

حرفِ دروغ غالب شہر خدا ہوا
شہروں میں ذکرِ حرفِ صداقت کریں تو کیا

معنی نہیں منیر کسی کام میں یہاں
طاعت کریں تو کیا ہے بغاوت کریں تو کیا

راجندر منچندہ بانی

# غزل

زماں مکاں تھے مرے سامنے بکھرتے ہوئے
میں ڈھیر ہوگیا طولِ سفر سے ڈرتے ہوئے

دکھا کے لمحۂ خالی کا عکس لا تفسیر
یہ مجھ میں کون ہے مجھ سے فرار کرتے ہوئے

بس ایک زخم تھا دل میں جگہ بناتا ہوا
ہزار غم تھے مگر بھولتے بسرتے ہوئے

وہ ٹوٹتے ہوئے رشتوں کا حسن آخر تھا
کہ چپ سی لگ گئی دونوں کو بات کرتے ہوئے

عجب نظارا تھا بستی کے اس کنارے پر
سبھی بچھڑ گئے دریا کو پار کرتے ہوئے

میں ایک حادثہ بن کر کھڑا تھا رستے میں
عجب زمانے میرے سر سے تھے گزرتے ہوئے

وہی ہوا کہ تکلف کا حسن بیچ میں تھا
بدن تھا تڑپ یہی لمس سے بکھرتے ہوئے

میں چپ کھڑا تھا تعلق میں اختصار جو تھا
اسی نے بات بنائی وہ ہوشیار جو تھا

پٹخ دیا کسی جھونکے نے لا کے منزل پر
ہوا کہ سر پہ کوئی دیر سے سوار جو تھا

محبتیں مزر ہیں اس کے دل میں میرے لئے
مگر وہ ملتا تھا ہنس کر کہ وضع دار جو تھا

عجب غرور میں آکر برس پڑا بادل
کہ پھیلتا ہوا چاروں طرف غبار جو تھا

قدم قدم رم پامال سے میں تنگ آکر
ترے ہی سامنے آیا، تیر شکار جو تھا

ساقی فاروقی

# غزل

وہ لوگ جو زندہ ہیں وہ مرجائیں گے اک دن
اک رات کے راہی ہیں، گزرجائیں گے اک دن

یوں دل میں اٹھی لہر یوں آنکھوں میں بھرے رنگ
جیسے مرے حالات سنور جائیں گے اک دن

دل آج بھی جلتا ہے اسی تیز ہوا میں
اے تیز ہوا دیکھ بکھر جائیں گے اک دن

یوں ہے کہ تعاقب میں ہے آسائش دنیا
یوں ہے کہ محبت سے مکر جائیں گے اک دن

یوں ہوگا کہ ان آنکھوں سے آنسوں نہ بہیں گے
یہ چاند ستارے بھی ٹھہر جائیں گے اک دن

اب گھر بھی نہیں، گھر کی تمنا بھی نہیں ہے
مدت ہوئی سوچا تھا کہ گھر جائیں گے اک دن

# غزل

اک رات ہم ایسے ملیں جب دھیان میں سائے نہ ہوں
جسموں کی رسم وراہ میں روحوں کے سناٹے نہ ہوں

ہم بھی بہت مشکل نہ ہوں تم بھی بہت آسان نہ ہو
خوابوں کی زنجیریں نہ ہوں رازوں کے ویرانے نہ ہوں

اے کاش ایسا کرسکیں آنکھوں کو زندہ کرسکیں
یہ کیا کہ دل میں گرد ہو آنکھوں میں آئینے نہ ہوں

ہیں تیز دنیا کے قدم شاید سجل چل پائیں ہم
اس بیسوا رفتار میں یادوں سے کیوں رشتے نہ ہوں

شوقِ فراواں سے پرے لذت کے زنداں سے پرے
اس آگ میں سلگیں ذرا جس میں کبھی سلگے نہ ہوں

شجاع خاور

## غزل

ضبط شامل ایک تو ویسے بھی عیاری میں ہے
پھر مزا بھی وہ نہیں جو گریۂ زاری میں ہے

کام مل جائے تو پھر خالی نظر آئیں گے ہم
جو بھی کچھ مصروفیت ہے صرف بیکاری میں ہے

صرف تھوڑی سی سخن فہمی اگر دے دے خدا
زندگی کا لطف غالب کی طرفداری میں ہے

نام جس کا پڑ گیا ہے خواب کی بستی شجاعؔ
وہ علاقہ آج کل اپنی عملداری میں ہے

## غزل

گھر میں بے چینی ہو تو اگلے سفر کی سوچنا
پھر سفر ناکام ہو جائے تو گھر کی سوچنا

ہجر میں امکان اتنے وصل صرف اک واقعہ
وسعتِ صحرا میں کیا دیوار و در کی سوچنا

یعنی گھر اور دشت دونوں لازم و ملزوم ہیں
قاعدہ یہ ہے ادھر رہنا ادھر کی سوچنا

اس طرح جینا کے اوروں کا بھرم قائم رہے
موت برحق ہے مگر اس چارہ گر کی سوچنا

زندگی بھر زندہ رہنے کی یہی ترکیب ہے
اس طرف جانا نہیں بالکل جدھر کی سوچنا

تم شجاعؔ خاور ہو دنیا دار اور میں جان دار
میں تو بس آہیں بھروں گا تم اثر کی سوچنا

فرحت احساس

# غزل

راستہ دے اے ہجوم شہر گھر جائیں گے ہم
اور تیرے درمیاں ٹھہرے تو مر جائیں گے ہم

خشک آنکھوں میں تو اس کا عکس اتر تا ہی نہیں
اب کے اس کے پاس لے کر چشم تر جائیں گے ہم

وہ نہیں تو دھول ہی مل جائے اس کے پاؤں کی
اس گلی میں اب کے ہو کر رہ گذر جائیں گے ہم

شاید اس دہلیز پر رکھا ہو اب بھی وہ چراغ
واپسی کی راہ میں پھر اس کے گھر جائیں گے ہم

عمر بھر پڑھتے رہیں گے بس ترا اخبار حسن
جسم و جاں کے سانحوں سے بے خبر جائیں گے ہم

جسم کا کوزہ ہے اپنا اور نہ یہ دریائے جاں
جو لگالے گا لبوں سے اس میں بھر جائیں گے ہم

فرحت احساس اپنے شاگردوں میں شامل کر ہمیں
ورنہ اس دنیا سے یوں ہی بے ہنر جائیں گے ہم

نعمان شوق

# غزل

اک ستارے سے جدا خاک بکف ہوں میں بھی
کوزہ گر دیکھ مجھے تیری طرف ہوں میں بھی

یہی خلوت ہے مرا تختِ سلیماں کب سے
اس خرابے میں زہے عزو شرف ہوں میں بھی

اتنا بے چین کہاں تھا میں گہر بننے کو
اپنے ساحل پہ گرفتارِ صدف ہوں میں بھی

ہر کوئی دیکھ رہا ہے تجھے اک میرے سوا
اور ترے دل کے سوا چاروں طرف ہوں میں بھی

کیا نشہ ہے کہ اترتا ہی نہیں صدیوں سے
تو اگر رقص میں ہے دست بہ دف ہوں میں بھی

وہ ہے مصروف بہت جنگ کی تیاری میں
اس کو معلوم کہاں اپنا ہدف ہوں میں بھی

وقت ہے یوں تو کناروں کے لئے آرام کا
اک بھنور دریا میں پڑتا ہے تمہارے نام کا

وہ نئی تہمت کے منصوبے بنانے لگ گئے
شہر چھوٹا پڑ گیا میرے لئے الزام کا

لوٹ آئے ہیں گھروں کو سب کے سب مشکل پسند
ایک پتھر مل گیا تھا راستے میں کام کا

کیا قصیدے لکھے جاتے ہیں غزل کے شعر میں
میرؔ کے گھر میں نشہ ہونے لگا خیامؔ کا

ہو رہی ہیں دونوں جانب جنگ کی تیاریاں
لوگ مطلب جانتے ہیں امن کے پیغام کا

وہ پرانی چاہتوں سے ان دنوں بیزار ہے
میں بھی عادی ہو گیا ہوں نت نئے الزام کا

پروین کمار اشکؔ

# غزلیں

وہ پیش رو ہے مگر راستہ نہیں دیتا
بزرگ ہو کے بھی دیکھو دعا نہیں دیتا

مجھے یہ کیسا سمندر صدا نہیں دیتا ہے
جو مجھکو ڈوبنے کا حوصلا نہیں دیتا

کسی کسی کو تھماتا ہے چابیاں گھر کی
خدا ہر ایک کو اپنا پتہ نہیں دیتا

وہ تیرے پھول مری تتلیاں کہاں دے گا
جو ننگی شاخ کو پتہ ہرا نہیں دیتا

جدید کپڑے اسے کیا جوانیاں دیں گے
جو بوڑھی سوچ کو چہرا نیا نہیں دیتا

وہ اپنا روپ مجھے کس طرح عطا کردے
کہ جب تلک مری صورت مٹا نہیں دیتا

اسی سے ہے مجھے امید منصفی کی اشکؔ
جو مرے حق میں کبھی فیصلہ نہیں دیتا

سیب تو کب کا پکا ہوا ہے
باغ میں کرفیو لگا ہوا ہے

جسم پہ کپڑا کہیں نہیں ہے
سر چادر سے ڈھکا ہوا ہے

اصل کتاب کو کون بتائے
''الف'' کہاں پر چھپا ہوا ہے

رقاصہ تو دفن ہے لیکن
قبر پر گھنگھرو پڑا ہوا ہے

لوگ کناروں پر ہیں پریشان
تو دریا میں چھپا ہوا ہے

چھوڑ چکا ہے خدا بھی مسجد
دعا چراغ بھی بجھا ہوا ہے

اشکؔ غزل تحریر ہے دل پر
چاند کا آنسو گرا ہوا ہے

ڈاکٹر مغل فارق پرواز

# غزلیں

جو میرا ہو نہ سکا وہ کسی کا ہو گا ضرور
یہیں کہیں پہ کوئی پل خوشی کا ہوگا ضرور

تمام شہر کا ساون ہے میری آنکھوں میں
کوئی تو حل مرے اندر نمی کا ہوگا ضرور

دعائے خیر کا موسم ہے کیا کیا جائے
جو ہونے والا ہے سب کا سبھی کا ہوگا ضرور

یہ روشنی کا علاقہ ہے آگہی کا دیار
کوئی نہ کوئی تماشا ہنسی کا ہوگا ضرور

یہاں تو مل کے بچھڑنا، بچھڑ کے ملنا ہے
ہمارے بعد کوئی زندگی کا ہوگا ضرور

دعا کو ہاتھ اٹھانا اٹھا کے رکھ دینا
ہمارے بعد یہ کشتی جلا کے رکھ دینا

سنا ہے سات سمندر ہے آرزو کا سفر
مرا گہر مری پلکوں پہ آ کے رکھ دینا

نہ جانے کون سا منظر ہے میری آنکھوں میں
جو ہو سکے تو یہ منظر بچا کے رکھ دینا

کچھ اہتمام ضروری ہے زندگی کے لئے
ہمارے سامنے دنیا کو لا کے رکھ دینا

میں جانتا ہوں وہ ممکن تو ہو نہیں سکتا
میں چاہتا ہوں جو ممکن بنا کے رکھ دینا

# نظم کی دہلیز پر

ٹی-ایچ-لارنس نے ایک جگہ کہا ہے کہ لوگ تجربوں سے ڈرتے ہیں اور یہ بات ہے بھی صحیح لوگ ہر نئے تجربے سے یوں ڈرتے ہیں۔ جیسیوہ کوئی بھوت ہو۔ وجہ یہ ہے کہ ایک فرد کی ہستی اس کے اپنے تجربوں ہی کا مجموعہ ہوتی ہے اور کسی نئے تجربے کو دیکھ کر اسے یوں محسوس ہوتا ہے جیسے یہ بھوت اس کے ان سب تجربوں کو نگل جائے گا جن پر اس کی ہستی قائم ہے۔ اور یوں انسان نئے تجربوں سے ڈرتا ہے۔ نئے خیالات یا نئے روپ صرف اس صورت میں ایک عام انسان کو مرغوب کر سکتے ہیں جب اس کی نگاہوں میں نئے افق ہوں۔ اس کے دل میں نئی دنیا کی جستجو ہو اس کا دماغ اپنے مخصوص ماحول سے مطمئن نہ ہو۔

(ن-م-راشد)

شارق کیفی

# واہ رے بہادر

کانپ گیا میں
تکیہ دار نے جس پل مجھ کو یہ سمجھایا
ممکن ہے چوہوں نے جاؤ کھائی ہو لیکن
ایک ہی شب میں زندہ بوڑھوں کی قبروں کا
یوں خالی ہو جانا جیسے
جھاڑو پھیر گیا ہو کوئی بدشگونی ہے
آپ تو اپنی قبر میں فوراً جو بھر کر منھ پھاڑ دیں اسکا تو بہتر ہے
ویسے بھی پھاڑے سر پر ہیں
قبرستان کی مٹی ہے یہ شاید مردہ مانگ رہی ہے
یوں تو تکیہ دار کے ہر بد فعل سے میں واقف تھا لیکن
مٹی مردہ مانگ رہی ہے
اس جملے کا بوجھ اٹھانا کھیل نہیں تھا
کانپ گیا میں
خاموشی سے نوٹ گنے میں نے اور اس کے ہاتھ پہ رکھ کر
اس تاکید کے ساتھ کہ دیکھو جو اچھی ہو
بڑھیا لے کر
نل کے برابر ایک پتھر پر پاؤں رگڑنے بیٹھ گیا
قبرستان کی مٹی گھر لے جانا بھی تو ٹھیک نہیں تھا

شارق کیفی

# ہنومان لیلا

پہلے سب کو یہی تو لگا تھا میں نشے میں ہوں
منھ بھی سونگھا میرا
مگر جب انہیں کوئی بدبو نہ آئی تو وہ ڈر گئے
مجھ پہ سکے لٹانے لگے
مطمئن ہو گئے ہوتے وہ بات اگر
صرف پینے پلانے کی ہوتی
مگر بیچ بازار میں
ایک بندر کا ہاتھ
ہاتھ میں تھام کر ناچنے کا جواز
خود میرے پاس ہی جب نہیں تھا تو وہ کیا سمجھتے
ڈگڈگی بج رہی تھی کہیں جب
اور میں
پسینے میں لت پت سڑک پر قلابازیاں کھا رہا تھا
میرے سارے پرانے مداری
ڈاکٹر صاحب بھی جن میں شامل تھے اور میری ماں بھی
نمن کر رہے تھے میرا
جے ہنومان کہہ کے بیوی چرن چھو رہی تھی میرے
تب یہ مجھ پر کھلا
آج سے یہ نہیں میں مداری ہوں ان کا
ناچنے کا میرے وقت پورا ہوا
ہنومان جی جاتے جاتے
میرے ہاتھ میں ڈگڈگی دے گئے ہیں..............

ڈاکٹر مغل فاروق پرواز

# امکان کی دولت

ایک چہرہ دیکھ لیتا ہوں تو لگتا ہے مرا دل
اس جگہ سے واپسی کا منتظر ہے
جس جگہ جانے سے پہلے اور آ جانے کے بعد
ایک حسرت سی رہا کرتی ہے ہردم
کوئی عبرت ہاتھ آئے
جب مچا کرتا ہے واویلا سا مجھ میں
میرے ہونے اور نہ ہونے کے علاوہ
میرے ہونے اور نہ ہونے کا تماشا دیکھتا ہے
سازِ ہستی چھیڑنے کو جی نہ چاہے
یا شکستِ ذات کے اس خول سے باہر ذرا
رات کالی چادریں اوڑھے ہوئے ہے
زندگی امکان کی دولت سے مالا مال ہے

ڈاکٹر مغل فاروق پرواز

# حکیم الامت

(مولانا اشرف علی تھانویؒ کے نام)

مری ذہن آسماں دیدہ وری
ساتوں سروں میں نور بھر دے گی
کہ میں اسلاف کی تعبیر کا سچا نمونہ ہوں
مرے افکار سینے میں ہزارے سانس لیتے ہیں
بصیرت خورد بینوں سے

کلیم بے تجلی کے
ہواؤں میں خلاؤں کے
محل تعمیر ہوتے دیکھتا ہوں میں
''کفر بنیادوں'' پہ دنیا کو برتنا چاہتے ہیں لوگ
''شرک عنصر'' غالب ومغلوب کے کن درمیانی مرحلوں میں ہے

اشتراکی کوچہ گردوں کا کائی عنوان میرے ذہن میں اب تک نہیں آیا
زمانے بھر کے مضمونوں کا لاوا پھوٹتا ہو جن حوالوں سے
ذرا کچھ دیر ساتھ اپنے ساتھ رہنا چاہتا ہوں میں
کہ میں بھی زندگی ہاتھوں میں کھیلا ہوں

مرے پیش نظر ہے خالق ومخلوق کا رشتہ
مرے پیش نظر ہے عابد ومعبود کا رشتہ
مرے پیش نظر ہے عاشق ومعشوق کا رشتہ
مرے پیش نظر ہے طالب ومطلوب کا رشتہ
یہ وہ سطریں ہیں جن کے بطن سے
بین السطوری بطن سے
کچھ کائناتی ہچکیاں
پھر سے جنم لیں گے۔

# افسانے کا سفر

افسانہ ایک عجیب و غریب صنف سخن ہے، اس معنی میں کہ یہ شاید وہ واحد صنف ہے جس میں فن کار کو ایک ذاتی اور داخلی کشمکش سے واسطہ پڑتا ہے جس کا اکثر اسے احساس بھی نہیں ہوتا، اور اگر ہوتا بھی ہے تو وہ اس کا مداوا نہیں کرسکتا۔ اس کشمکش کو سادہ زبان میں یوں بیان کیا جاسکتا ہے کہ افسانہ نگار کرداروں یا واقعات یا مناظر کو کس طرح پیش کرے؟ کیا یہ مناسب ہے کہ وہ جس کردار یا واقعے کو اچھا سمجھتا ہے اس کے بارے میں وہ صاف صاف کہہ دے، یا واضح اشارے ضرور کردے، کہ وہ اس کردار یا واقعے کو تحسین کی نظر سے دیکھتا ہے؟ ظاہر ہے کہ یہ مناسب نہیں ہے، کیوں کہ اس کا مطلب کم سے کم یہ ہوا کہ افسانہ نگار اپنی رائے یا اپنے تعصبات کو قاری پر مسلط کرنا چاہتا ہے، اور یہ طریق کار حقیقت نگاری کے منافی ہے، کیوں کہ حقیقت نگاری کا مطلب یہ ہے کہ اشیا جیسی بھی ہیں ویسی پیش کردی جائیں اور قاری کو اس کا حق دیا جائے کہ وہ ان کے بارے میں اپنے نتائج آپ ہی نکالے۔ اگر افسانہ نگار یہ کہتا ہوا نظر آتا ہے کہ فلاں انسان اچھا ہے کیوں کہ میں اسے اچھا سمجھتا ہوں، تو وہ قاری پر ظلم کرتا ہے، اس کی آزادی کو سلب کرتا ہے، اور اس طرح حقیقت نگاری کے بجائے ایک طرح کے جبر کا استعمال کرتا ہے۔...... افسانہ نگار قاری کی گردن پکڑ کر اس سے کہتا نہیں کہ دیکھو فلاں بات اچھی ہے اس کو قبول کرو۔ فلاں بری ہے اس سے گریز کرو۔

(شمس الرحمٰن فاروقی)

# سراب زدہ

○ سلام بن رزّاق

اس کی آنکھ اچانک کھلی تھی۔ چند لمحوں تک اس کا ذہن بالکل ماؤف رہا۔ اس کی سمجھ میں نہیں آ رہا تھا کہ وہ ہے کہاں؟ کہاں جا رہا ہے؟ کانوں میں ایک عجیب سی گڑگڑاہٹ گونج رہی تھی۔ جیسے زلزلہ آ رہا ہو۔ یا ہوائی جہاز اڑا جا رہا ہو۔ تاہم ذہن کی یہ کیفیت زیادہ دیر تک قائم نہ رہ سکی۔ دوسرے ہی لمحے اس کی سمجھ میں آ گیا کہ وہ بس میں سوار ہے۔ پھر اسے یہ بھی یاد آ گیا کہ وہ شہر سے اپنے گاؤں جانے کے لئے بس میں سوار ہوا تھا۔ وہ ہڑبڑا کر اٹھ بیٹھا۔ کھڑکی سے باہر دیکھا اور دروازے کے پاس بیٹے کنڈکٹر کی طرف مڑ کر پھٹی پھٹی آواز میں چیخ پڑا۔

''کنڈکٹر! کیا املی پاڑہ چلا گیا؟''

کنڈکٹر اپنے اکاونٹ شیٹ پر جھکا کچھ لکھ رہا تھا۔ اس کی آواز پر چونک کر گردن اٹھائی۔ بس میں بیٹھے دوسرے مسافر بھی چونک کر اسے دیکھنے لگے۔ کنڈکٹر بولا۔ ''املی پاڑا تو کب کا پیچھے چھوٹ گیا مسٹر! آپ سو رہے تھے کیا؟''

''ہاں میری آنکھ لگ گئی تھی۔ تم نے مجھے جگایا کیوں نہیں؟''

''واہ میں کیوں جگاتا، جب املی پاڑا آیا تھا، میں نے آواز لگائی تھی، جنہیں املی پاڑا اترنا تھا اتر گئے۔ یہ تو آپ کو یاد رکھنا چاہئے تھا کہ آپ کو کہاں اترنا ہے۔''

''ٹھیک ہے گھنٹی بجاؤ میں یہیں اتر جاؤں گا''۔ اس کے لہجے کی خفگی برقرار تھی۔ کنڈکٹر نے بھی لاپرواہی سے گردن کو جھٹکا دیا اور گھنٹی بجادی۔ بس دھیمی ہوگئی۔ بالآخر چر........ چر کرتی ہوئی ایک جگہ رک گئی۔

''یہاں سے واپسی کے لئے بس ملے گی یا نہیں؟'' اس نے کھڑکی سے باہر جھانکتے ہوئے پوچھا۔

''اپنے کو نہیں معلوم''۔ کنڈکٹر نے روکھا سا جواب دیا۔ وہ اپنی اٹیچی سنبھال کر نیچے اتر گیا۔ ٹن، کنڈکٹر

نے گھنٹی دی اور بس آگے بڑھ گئی۔ وہ تھوڑی دیر تک نظروں سے دور ہوتی بس کو گھورتا رہا۔ پھر اپنے اطراف نگاہ ڈالی۔ سڑک کے دونوں طرف ناریل، سپاری کے اونچے اونچے درخت چھتریاں کھولے کھڑے تھے۔ کہیں کہیں پھنس کا جو کے پیڑ اور آم کی قلمیں بھی دکھائی دے رہی تھیں۔ اس نے کلائی کی گھڑی پر نظر ڈالی۔ چھ بج چکے تھے۔ ابھی دن پوری طرح ڈوبا نہیں تھا مگر درختوں سے گھری اس سڑک پر شام کچھ زیادہ ہی گہرا گئی تھی۔ فضا میں کچی کیریوں اور کٹھل کی ملی جلی خوشبو رچی ہوئی تھی۔ پرندوں کے شور سے جنگل گونج رہا تھا۔ وہ سڑک پار کر کے دوسرے کنارے پر جا کر کھڑا ہوا اور بے چینی سے املی پاڑا جانے والی کسی بس، ٹرک یا کار کا انتظار کرنے لگا۔ لحہ بہ لحہ منظر میں سیاہی گھلتی جارہی تھی۔ اور ماحول کی پراسراریت میں اضافہ ہوتا جارہا تھا۔ سڑک تا حد نظر سنسان تھی۔ اور شام کے دھندلکے میں کسی بیوہ کی مامن کی طرح اجاڑ اور ویران نظر آرہی تھی۔ اس کا اضطراب بڑھتا جارہا تھا۔

اگر رات کے گھر آنے سے پہلے کوئی سواری نہ ملی تو بڑی مشکل ہو جائیگی۔ اس جنگل میں وہ کہاں رات بتائے گا، اسے اس طرح بے سوچے سمجھے یہاں نہیں اترنا چاہئے تھا۔ اتنا ہی تھا تو کم از کم کسی ایسی جگہ اترتا جہاں کچھ آبادی ہوتی، کوئی اسٹاپ ہوتا، تاکہ واپسی پر کوئی سواری نہ ملنے کی صورت میں کسی ہوٹل یا سرائے میں شب گزار سکتا۔ مگر اب کیا ہو سکتا تھا۔ پھر اسے بے وقت آجانے والی اپنی نیند پر حیرت ہوئی۔ اسے یاد ہے وہ شہر سے بارہ بجے چلا تھا۔ یہ بس اسے ٹھیک تین بجے املی پاڑا اتار دیتی۔ مگر وہ تو شاید بس میں سوار ہوتے ہی سو گیا تھا۔ اور جب آنکھ کھلی تو چھ بج رہے تھے ........ چھ گھنٹے۔

اسے تعجب ہو رہا تھا کہ وہ اتنے لمبے وقفے کیسے سوتا رہا۔ گھر میں نرم و گداز بستر پر وہ کبھی تین چار گھنٹوں سے زیادہ سو نہیں سکا۔ اور اب چھ گھنٹے کی طویل نیند ........ مگر نہیں اسے دھندلا سا خیال آتا ہے۔

درمیان میں کہیں اس کی غنودگی ٹوٹی تھی۔ اسے شاید احساس بھی ہوا تھا کہ اس کا گاؤں آگیا ہے۔ مگر اس سے پہلے کہ وہ اپنے سارے حواس مجتمع کر کے بیدار ہوتا کہیں سے ایک زبردست موج اٹھی اور اس احساس کو حقیر تنکے کی طرح بہا لے گئی۔ وہ کیسی کیفیت تھی...؟ جس نے اسے تھپک تھپک کر سلا دیا تھا وہ جاگتے ہوئے بھی جاگ نہیں سکا تھا، جو بھی ہو، اب اسے بڑی کوفت ہو رہی تھی کہ اک ذرا سی غفلت نے اسے اپنے گاؤں سے تقریباً سو کلو میٹر دور پھینک دیا تھا۔

شام اپنے سرمئی پر پھیلائے اس طرف بڑھتی آرہی تھی۔ اچانک اس کی نظر قریب ہی لگے، میل کے پتھر پر پڑی۔ شام کے دھندلکے اس پر لکھے حروف صاف پڑھے جا سکتے تھے۔ "پانچان گاؤں ........ پانچ کلو میٹر" اس کے ذہن میں جھما کا سا ہوا۔

''پانچان گاؤں....؟ پانچان گاؤں میں تو اس کی سسرال ہے۔'' اس کے چہرے پر خوشی کی لہر دوڑ گئی۔ اور وہ بے اختیار پانچان گاؤں کی سمت چل پڑا۔

آخر نصف گھنٹے کی بھاگم بھاگ کے بعد وہ گاؤں میں داخل ہوگیا۔ پہلی نظر میں اسے گاؤں میں کافی تبدیلی نظر آئی۔ گاؤں میں پھونس اور بانس کے کچے جھونپڑے تو اب بھی تھے۔ مگر جگہ جگہ پختہ یا نیم پختہ مکانات بھی بن چکے تھے۔ گاؤں کی مرکزی سڑک پر اور گلیوں کے نکڑ پر بجلی کے کھمبے لگ گئے تھے۔ مکانوں اور دوکانوں میں بھی بجلی کے بلب جگمگا رہے تھے۔ خاصی چہل پہل تھی۔ وہ حیرت سے گاؤں کا جائزہ لینے لگا۔ اسے شبہہ ہوا کہ وہ کسی دوسرے گاؤں میں تو نہیں آگیا۔ پانچان گاؤں اتنا ماڈرن تو ہرگز نہیں تھا۔ مگر جلد ہی اس کی تصدیق ہوگئی کہ وہ پانچان گاؤں ہی تھا۔ سامنے گرام پنچایت کا دفتر نظر آرہا تھا جس کے بند دروازے پر ایک بڑا سا بورڈ لٹک رہا تھا۔ بڑے بڑے حروف دور سے بھی پڑھے جا سکتے تھے۔ ''پانچان گرام پنچایت'' وہ اندازے کے مطابق ایک گلی میں داخل ہوا۔ اس گلی کو پار کرنے کے بعد اسے وہ جامن کا پیڑ دکھائی دیا جس کے بائیں طرف اس کے سسرال کا مکان تھا۔ مگر جب وہ جامن کے پیڑ کے پاس پہنچا تو حیرت اور صدمے سے اس کی آنکھیں پھٹی کی پھٹی رہ گئیں۔ کیوں کہ جامن کے پیڑ کے پاس اب اس کے سسرال والوں کا کوئی مکان نہیں تھا۔ وہاں تو ایک بڑی سی عمارت کھڑی تھی جس پر جلی حرفوں میں ''پانچان سُتی کا گرہ'' لکھا ہوا تھا۔ اس کا دل ایک نامعلوم اندیشے کے تحت ڈوبنے لگا، وہ چند لمحے جامن کے پیڑ کے نیچے بت بنا اس عمارت کو گھورتا رہا۔ پھر بوجھل بوجھل قدم اٹھاتا ہوا عمارت کے صدر دروازے پر پہنچا۔ دروازے کے باہر ایک بلب جل رہا تھا اور وہیں اسٹول پر خاکی وردی پہنے ایک چوکیدار بیٹھا بیڑی پھونک رہا تھا.....وہ جھجکتا ہوا چوکیدار کے پاس گیا۔ چوکیدار نے چونک کر گردن اٹھائی۔ اپنے سامنے ایک خوش پوش آدمی کو کھڑے دیکھ کر وہ تھوڑا سا ہڑبڑا گیا۔ اس نے رک رک کر پوچھا۔ ''یہاں.... یہاں.... حکیم بندے علی کا مکان کہاں ہے؟'' چوکیدار بھی اب تک سنبھل چکا تھا۔ اس نے اسے غور سے دیکھا اور بولا۔ ''ہم کو نہیں مالوم ساب! یہ تو گاؤں کا زچہ خانہ ہے''۔

وہ حیران سا کھڑا ادھر ادھر دیکھتا رہا، کس سے پوچھے؟ آخر یہ ماجرا کیا ہے؟ اس کے سسرال والوں کا مکان 'ستی کا گرہ' میں کیسے تبدیل ہوگیا؟ مکان کہاں چلا گیا؟ سسرال والے کہاں چلے گئے؟ یہ سب کیا ہے؟ اس کے سسر حکیم بندے علی اس گاؤں کے مشہور حکیم تھے۔ اس کا سالا انور..... انور میاں، ہاں یہ چوکیدار انور میاں کو ضرور جانتا ہوگا۔ ''بھائی چوکیدار، تم انور میاں کو تو جانتے ہوگے، حکیم بندے علی کے بیٹے.....وہ شہر میں انجینئرنگ کالج میں پڑھتے تھے''۔ چوکیدار نے اس کی طرف بیزاری سے دیکھا اور بولا۔ ''ساب ہم دوسرے گاؤں کا رہنے والا ہے۔ ہم کو انور میاں کے بارے میں بھی کچھ نہیں مالوم.....''

اس نے چوکیدار سے مزید مغز پچی کرنا فضول سمجھا۔ اور وہاں سے تھکے تھکے قدم اٹھاتا لوٹ آیا۔ گلی کے نکڑ پر ایک مکان کے ورانڈے میں ایک بڑے میاں بیٹھے چلم کھینچ رہے تھے۔ وہ کچھ سوچ کر اس ورانڈے کے سامنے رک گیا۔ بجلی کی مدھم روشنی میں بڑے میاں آرام کرسی میں آدھے لیٹے آدھے بیٹھے نیم غنودہ آنکھوں کے ساتھ چلم کے کش لے رہے تھے۔ اس نے قریب پہنچ کر انہیں سلام کیا۔ بڑے میاں چلم کو منہ سے ہٹا کر اس کی طرف مڑے۔ پھر اپنی سفید سفید پلکیں اٹھائیں، چندھیائی آنکھوں سے اس کی طرف دیکھا، ''کون ہے؟'' ایک لمحے کو وہ سوچ میں پڑ گیا کہ اپنے بارے میں کیا بتائے۔

''میں ایک مسافر ہوں جناب، املی پاڑہ سے آرہا ہوں''۔

بڑے میاں اب بھی چپ تھے، شاید وہ منتظر تھے کہ وہ اپنے بارے میں مزید کچھ بتائے۔ اس نے براہِ راست پوچھ ہی لیا۔ ''جناب میں حکیم بندے علی کا داماد ہوں۔ میں راستہ بھول گیا ہوں، ان کا مکان یہیں کہیں تھا''۔

''حکیم بندے علی کے داماد...؟'' بڑے میاں کی جھریوں بھری پیشانی پر سوچ کی لکیریں ابھر آئیں۔

''ہاں ہاں! حکیم بندے علی.....''

''مگر حکیم بندے علی کا انتقال ہوئے پندرہ برس ہو گئے''۔

''کیا......! حکیم بندے علی کا انتقال ہو گیا؟'' اس پر تو حیرتوں کا پہاڑ ٹوٹ پڑا۔

''میاں! تم پاکستان سے آرہے ہو؟''

''پاکستان سے؟'' اب حیرت اور صدمے کے ساتھ اس پر گھبراہٹ کا بھی حملہ ہوا۔ ''پاکستان سے کیوں، میں ان کا داماد ہوں اور املی پاڑہ سے آرہا ہوں''۔

بڑے میاں اسے غور سے دیکھتے ہوئے بولے۔ ''املی پاڑا سے.....مگر ان کی لڑکی تو پاکستان میں بیاہی گئی تھی؟''

''پاکستان میں ......! ایسا کیونکر ہو سکتا ہے؟ اختری تو میری بیوی ہے۔ اور حکیم بندے علی میرے خسر ہیں''۔

''میاں شاید تم کسی دوسرے بندے علی کی بات کر رہے ہو۔ حکیم صاحب اب اس دنیا میں نہیں رہے''۔

''یہ پانچان گاؤں ہے نا؟''۔

''ہاں ہے''۔

''اور اس جامن کے پیڑ کے پاس جو زچہ خانہ بنا ہے۔ پہلے وہاں حکیم بندے علی کا مکان تھا.....نا؟''۔

''یہ بھی سچ ہے۔ مگر یہ سب باتیں پندرہ برس پرانی ہیں۔ حکیم بندے علی کا انتقال ہوتے ہی پاکستان سے ان کے بچوں کے ماموں آئے اور بچوں کو ساتھ لے کر چلے گئے۔ کیونکہ یہاں بچوں کا کوئی سرپرست

نہیں رہا تھا۔ وہ مکان انہوں نے گرام پنچایت کو عطیہ میں دے دیا تھا۔ مکان ایک عرصے تک خالی پڑا رہا۔ ابھی چار پانچ سال ہوئے وہاں یہ زچہ خانہ تعمیر کیا گیا ہے''۔ اس نے دونوں ہاتھوں سے اپنا سر پکڑ لیا۔ اس کے سر میں شدید ٹیسیں اٹھ رہی تھیں۔ اس نے لڑکھڑا کر ورانڈے کی دیوار کا سہارا لیا۔ اور وہیں مکان کی سیڑھی پر بیٹھ گیا۔ بڑے میاں کرسی سے اٹھ کھڑے ہوئے۔ اس کے قریب آ کر اپنا رعشہ زدہ ہاتھ اس کے سر پر رکھا اور ہمدردانہ آواز میں بولے۔ ''کیا بات ہے نوجوان، تم کچھ بیمار سے لگ رہے ہو۔ تم کون ہو؟ کہاں سے آ رہے ہو؟ اپنے بارے میں ذرا تفصیل سے بتاؤ......''

وہ تھوڑی دیر تک ہاتھوں کے انگوٹھوں سے اپنی کنپٹیاں دباتا رہا۔ پھر اپنی لہو لہو آنکھیں اوپر کو اٹھائیں.....اور بولا ''میں املی پاڑا کا رہنے والا ہوں۔ آج سے پندرہ برس پہلے حکیم بندے علی کی بیٹی اختری سے میرا بیاہ ہوا تھا۔ ہمارے تین بچے ہیں۔ مگر یہاں کا تو نقشہ ہی بدل گیا ہے''۔

''اوہو.....تم املی پاڑا کے رہنے والے ہو......؟۔

''جی ہاں!''۔

بڑے میاں کچھ سوچتے ہوئے بولے۔ ''پندرہ برس پہلے حکیم بندے علی کی زبانی املی پاڑے کا نام تو سننے میں آیا تھا۔ شاید.....املی پاڑا سے ان کی بیٹی کے لئے کوئی رشتہ آیا تھا''۔

''جی ہاں، جی ہاں، وہ میرا ہی رشتہ تھا۔ میں نے ہی حکیم صاحب سے اپنے لئے ہاتھ مانگا تھا''۔ اس کے لہجے میں ایک عجیب سا اضطراب تھا۔

''اوہو، مگر حکیم صاحب نے وہ رشتہ منظور نہیں کیا تھا۔ کیوں کہ.....حکیم صاحب سید زادے تھے اور اپنی بیٹی کو غیر سید گھرانے میں بیاہنا نہیں چاہتے تھے''۔

اس کے سر کا درد اب اس قدر شدید ہو گیا تھا کہ معلوم ہوتا تھا کہ بھیجہ آنکھوں اور کانوں کے راستے باہر نکل پڑے گا۔ اس نے کراہتے ہوئے دونوں مٹھیوں میں اپنے بال جکڑ لیے اور پوری طاقت سے اپنا سر دیوار پردے مارا۔ بڑے میاں گھبرا کر آوازیں دینے لگے۔ ''ارے بالیا....بیٹا جمیل! ارے ادھر آؤ.....بھئی جلدی.....دوڑو......''

بڑے میاں کی آواز سنتے ہیں اندر سے بہت سے قدموں کی چاپ سنائی دی جو تیزی سے ورانڈے کی طرف بڑھ رہی تھی۔

وہ جوں ہی گھر میں داخل ہوا گھر کے سبھی افراد اس کے گرد جمع ہو گئے۔ ''شوکت! شوکت!! کہاں چلے گئے تھے بیٹا!!''۔ باپ تشویش سے بوجھل آواز میں پوچھتا ہوا اس کی طرف لپکا۔ ''بیٹا کہاں چلے گئے تھے تم؟''

۔ماں روتی ہوئی اس سے لپٹ گئی۔ بھائی اس کے کاندھے پر ہاتھ رکھے فکر مند نگاہوں سے اسے دیکھ رہا تھا۔ ایک طرف بچے بھی سہمے سہمے کھڑے تھے۔اس کی آنکھوں میں لہو اتر آیا تھا اور ماتھے پر پٹی بندھی تھی۔ وہ وحشت زدہ سا ادھر ادھر دیکھتا ہوا بولا۔ ''اختری کہاں ہے؟''۔

اس سوال پر کمرے میں تھوڑی دیر کے لئے خاموشی چھا گئی۔ سبھی ایک دوسرے کو پریشان نگاہوں سے دیکھنے لگے۔ آخر باپ نے آگے بڑھ کر اس کے سر پر ہاتھ رکھا اور کھنکھارتے ہوئے پوچھا ''کیا بات ہے بیٹا؟ اختری کہاں ہے؟''۔اس کے لہجے میں بچوں جیسی ضد تھی۔

''بھائی جان! آپ پہلے آرام سے بیٹھ تو جایئے آپ تھکے ہوئے ہیں''۔اس کے چھوٹے بھائی نے اس کا ہاتھ پکڑ کر صوفے پر بیٹھانا چاہا۔ اس نے جھٹکا دے کر ہاتھ چھڑا لیا اور دوبارہ ایک ایک لفظ پر زور دیتا ہوا بولا۔ ''میں پوچھتا ہوں اختری کہاں ہے؟''

چھوٹے بھائی نے مایوس نگاہوں سے باپ کی طرف دیکھا۔ ماں اپنا آنچل منہ میں ٹھونسے سسکیوں کو دبانے کی کوشش کر رہی تھی۔ باپ نے کچن کی طرف مڑ کر تھرتھراتی ہوئی آواز میں پکارا۔

''دلہن ذرا باہر آؤ....دیکھو شوکت آیا ہے''۔ اس کی بیوی آٹے سے سنے ہوئے ہاتھ لئے کمرے میں داخل ہوئی اس پر نظر پڑتے ہی پہلے تو وہ چونکی۔ پھر اس کے چہرے کی بدلی ہوئی کیفیت کو دیکھتے ہوئے اس چہرہ زرد پڑ گیا۔ اور دروازے ہی میں ٹھٹک کر کھڑی ہو گئی۔

''لو بیٹا اختری آ گئی ہے....چلو، اب منہ ہاتھ دھو لو....''

''نہیں ....یں....یں....'' اس کے حلق سے زخمی جانور کی سی کراہ نکلی۔ ''یہ اختری نہیں ہے۔ یہ ہرگز اختری نہیں ہوسکتی..اختری تو ....'' اس نے ایک بار پھر دونوں ہاتھوں سے سر تھام لیا۔ اس کے چہرے سے شدید کرب کا اظہار ہو رہا تھا۔ اور منہ سے بے ہنگم آوازیں نکل رہی تھیں۔ جیسے اندر ہی اندر کوئی اسے نچوڑے ڈال رہا ہو۔

بھائی نے اسے پکڑ کر صوفے پر لٹا دیا۔ وہ اپنے بالوں کو دونوں مٹھیوں میں جکڑے کسی ذبح ہوتے جانور کی طرح تڑپ رہا تھا۔ باپ غم سے کانپتی آواز میں اپنے چھوٹے بیٹے سے مخاطب ہوا۔

''بیٹا! کلیم، جاؤ، ڈاکٹر کھرانا کو فون کر دو۔ کہنا شوکت پر پھر وہی دورہ پڑا ہے۔ جلدی آ جائیں'' کلیم لپک کر باہر نکل گیا۔ اب وہ صوفے پر لیٹا گہری گہری سانسیں لے رہا تھا۔ باپ دونوں ہاتھوں سے اس کا سر تھامے سرہانے بیٹھا تھا۔ ماں اس کے تلوے سہلا رہی تھی۔ بچے دیوار لگے متوحش نگاہوں سے ادھر ادھر دیکھ رہے تھے۔ چاروں طرف تکلیف دہ خاموشی چھائی ہوئی تھی۔ البتہ رہ رہ کر اس کی بیوی کی سسکیوں کی آواز ضرور سنائی دے جاتی۔

☆☆

# کوبڑ

○ خالد جاوید

does not The story may psychologically support the resolution but it logically justify it.(Braithwaite

رات کی بارش نے سڑکوں پر کیسی خطرناک پھسلن اور کیچڑ پیدا کردی تھی۔

جنوری کا مہینہ تھا جب کڑاکے کی سردی تو پڑتی ہی ہے مگر سردی کے ساتھ ایک افسردہ تقریباً بے آواز سی بارش اور پرتوں میں جمے ہوئے سفید اولے بھی آوارہ بھٹکا کرتے ہیں۔

کیچڑ پر اس کے جوتے پھسل رہے تھے۔ وہ اپنی شیروانی کو بار بار ٹھیک کرتے ہوئے قدم جما جما کر تقریباً تن کر سیدھا سیدھا چل رہا تھا۔ سر پر مخمل کی ایک ٹوپی اوڑھ رکھی تھی۔

اسے چلنے میں خاصی دشواری پیش آرہی تھی۔ مہینہ بھر ہوا جب اس کی کمر میں چمک آگئی تھی۔ ویسے تو ہر سال جاڑوں میں اسے یہ تکلیف ہوجاتی تھی مگر اس بار یہ طویل کھنچ گئی تھی۔

کئی دن سے دھوپ بھی نہیں نکلی تھی ورنہ ممکن ہے کہ درد کچھ کم ہوجاتا مگر آج کل تو کہرے کا موسم تھا۔ سورج کے غروب ہوتے ہی آسمان سے اس طرح کہرا گرنا شروع ہوجاتا اور شہر کی روشنیاں دیوں کی طرح ٹمٹماتی ہوئی نظر آتیں۔

اس خطرناک قسم کے موسم اور اس تکلیف نے اس کا اٹھنا بیٹھنا سب کچھ مشکل کردیا تھا۔ اوپر سے جو کسر رہ گئی تھی وہ اس خونی پیچس نے پوری کردی تھی جو اسے گذشتہ دو دن سے لاحق ہوگئی تھی۔ اس وقت بھی اس کے پیٹ میں اینٹھن ہورہی تھی اور ایڑیاں جل رہی تھیں۔

وہ عید کی نماز ادا کرنے جارہا تھا۔

رات کی بارش نے خستہ حال سڑکوں کے گڈھے میں پانی بھی بھر دیا تھا بے حد احتیاط کے ساتھ ان

گڈھوں کو پھلانگتا ہوا اور کیچڑ، گندگی سے خود کو بچاتا ہوا چل رہا تھا۔ یوں چلتے وقت اگر ذرا سا بھی جھٹکا کھا جانے کے باعث وہ جھک جاتا تو اس کی ریڑھ کی ہڈی درد سے بلبلا اٹھتی اس لئے وہ بالکل سیدھا اور تن کر چلنے پر مجبور تھا۔

آس پاس کے لوگوں نے اسے حیرت اور دلچسپی کے ساتھ دیکھا تھا۔ دراصل اسے ہمیشہ سے جھک کر چلنے کی عادت تھی۔ جس کی وجہ سے اس کے کاندوں کے پاس ایک کوبڑ سا ابھرا معلوم ہوتا تھا اس کی ایک وجہ یہ ہو سکتی تھی کہ اس کی ٹانگیں غیر معمولی طور پر لمبی اور دبلی پتلی تھیں، مگر اس کا گردن سے لے کر کمر تک کا جسم ان کے مقابلے میں انتہائی بھاری تھا اور اس کی ٹانگوں پر تقریباً الگ سے بنا کر رکھا گیا محسوس ہوتا تھا۔

لوگوں کا ( آج اسے سیدھا تن کر چلتے دیکھنا گویا اک نیا مشغلہ تھا اور شاید یہ بھی ہو کہ شیروانی ) پاجامے میں ملبوس دقیانوسی جوتے پہنے وہ خاصا مضحکہ خیز بھی لگ رہا ہو۔

''مسجد ابھی دور ہے'' اس نے افسوس کے ساتھ سوچا۔ چلتے ہوئے وہ اس بات کا خاص خیال رکھ رہا تھا کہ کہیں کیچڑ کی کوئی چھینٹ اس کے لباس پر نہ پڑ جائے اگر چہ اندر ہی اندر سے اس مایوس امر کا بھی احساس تھا کہ شاید وہ ٹھیک سے وضو نہیں کر سکا ہے۔

دراصل بیس پچیس سال کے طویل عرصے سے اس نے نماز کبھی نہ پڑھی تھی۔ کل رات موم بتی کی روشنی میں وہ نماز کی 'کتاب سے نماز یاد کرنے کی کوشش کرتا رہا تھا اور بڑی حد تک کامیاب بھی ہو گیا تھا۔ وضو کے سلسلے میں بھی جب اس کی یادداشت نے کام نہیں دیا تو اس نے 'ترکیب وضو' کی کتاب میں نشان لگا کر بار بار پڑھا لیکن وضو کرتے وقت شاید وہ ایک دو باتیں بھول گیا تھا یا ٹھیک سے سمجھ نہیں پایا تھا۔

ایک اور افسوس ناک امر یہ تھا کہ سخت قسم کی سردی اور کمر کے جان لیوا درد کے باعث وہ مکمل غسل بھی نہیں کر سکا تھا۔ بس اس نے اپنے نچلے دھڑ اور ٹانگوں پر تین بار کلمہ پڑھتے ہوئے پانی انڈیل لیا تھا۔

کاش دھوپ نکل آتی تو میں پوری طرح نہا لیتا۔ یا کوئی پانی ہی گرم کر دیتا۔ اس نے تاسف کے ساتھ سوچا۔

اصل بات یہ تھی کہ وہ بالکل تنہا رہتا تھا۔ اس کی عمر ساٹھ سے تجاوز کر چکی تھی۔ بیوی دس سال پہلے ہی خدا کو پیاری ہو چکی تھی۔ دو لڑکے تھے جو کئی سال سے باہر مقیم تھے اور نہ جانے کس بات کو دل میں رکھتے ہوئے اس سے تقریباً ترک تعلق ہی کر چکے تھے۔ جن دنوں اس کی صحت ٹھیک رہتی تب تو اپنا کھانا الٹا سیدھا تیار کر لیا کرتا تھا ورنہ زیادہ تر سامنے نان بائی کی دوکان سے منگوا لیا کرتا۔ اتنے پیسے اسے معمولی پنشن سے بھی مل جاتے تھے کہ اس اکیلے کا گذارا بہت مشکل نہ تھا۔

مگران دنوں، یہ کمر کی چمک اور خونی پیچس، کاش کوئی ہوتا جو اگر پانی گرم کر دیتا تو وہ نہالیتا اور اسی سے وہ وضو کی ترکیب بھی سمجھ لیتا۔ یوں خود سے کسی آس پڑوس والے سے کسی قسم کی مدد مانگنا اس کے لئے ممکن ہی نہ تھا۔

تو شاید یہ صرف حالات کی ستم ظریفی تھی کہ وہ اس طرح بے وضو اور بے غسل مسجد کی طرف نماز عید ادا کرنے جا رہا تھا۔

ویسے نہ جانے کب سے زندگی ایک ڈھرے پر چل رہی تھی اسے اپنی بڑھتی ہوئی کھانسی، اکثر رہنے والے بخار، سرسراتی ناک اور دکھتی ہوئی ریڑھ کی ہڈی کے ساتھ جئے جانے کی عادت پڑگئی تھی لیکن اس رات اگر وہ ڈھول یا نقارہ پیٹنے والے نہ آجاتے تو اس میں یہ نئے قسم کا جذبہ ہرگز بیدار نہ ہوتا۔ اس رات سے پہلے اس نے شاید کبھی سوچا بھی نہیں تھا کہ اسے معاف بھی کیا جاسکتا ہے۔ اس جرم کے لئے معاف کیا جاسکتا ہے جس سے وہ واقف ہی نہ تھا۔

سرد رات کے آخری پہر میں جب کہرا بے تحاشا رہا ہوگا، سنسان گلی میں وہ ڈھول پیٹتے ہوئے چلے آرہے تھے۔ ان کے پیچھے پیچھے آوارہ کتے زور زور سے بھونک رہے تھے۔

وہ گھبرا کر اٹھ بیٹھا۔

''اٹھو۔ اٹھ جاؤ'' ڈھول پیٹنے کے ساتھ کوئی شخص زور سے گلی میں چلا رہا تھا مگر اس کی آواز نہ جانے کیوں پل بھر کو غیر انسانی سی محسوس ہوئی۔

کتے زور زور سے بھونک رہے تھے ڈھول اور اس شخص کی غیر انسانی سی آواز آہستہ آہستہ اس کے گھر کے دروازے کے سامنے آگئی۔ اس کا دل زور زور سے دھڑکنے لگا۔ کمرے میں رکھا مٹی کے تیل کا لیمپ اچانک بھڑک اٹھا جس کی روشنی میں کمرے میں رکھی تمام اشیا بے تکے حد تک پراسرار نظر آنے لگیں۔

وہ آواز دھیرے دھیرے دور ہوتی گئی۔ کتے بھونکتے ہوئے آواز کے ساتھ گئے تھے کہیں کوئی اب بھی پکار رہا تھا۔

''اٹھو۔ اٹھ جاؤ''

یہ سحری کھانے کے لئے لوگوں کو جگانے والے تھے'' اس نے آخر کار سوچا۔

دراصل آج سے رمضان کا ماہ مبارک شروع ہوگیا تھا۔ یہ ڈھول اور نقارہ پیٹنے والے لوگ پیشہ ور فقیر تھے جو روزے رکھنے والوں کو تیس دن لگاتار رات کے آخری پہر میں خواب غفلت سے جگایا کرتے تھے اور بدلے میں عید کے دن ہر گھر کے دروازے پر پہنچ کر جو بھی نذر انہیں ملتا، خوشی سے قبول کرلیا کرتے تھے۔ اس کار خیر

سے انہیں ثواب اوراجرت دونوں ہی آسانی سے دستیاب ہوجاتے تھے۔

وہ ان صدوں کواپنے بچپن سے ہی سنتا آیا تھا۔ ہر سال رمضان کی راتوں میں یہ لوگ سڑک پر نکل آتے تھے۔اگر چہ اب عمر کے اس دور میں وہ اس امر سے بھی بخوبی واقف تھا کہ ان نقاروں کی کوئی مذہبی اہمیت نہیں تھی۔ مگر پھر بھی اس کی گونج اور صورتی ارتعاشات میں خاموش چھپا ہوا جو تہذیبی عنصر تھا اس کا گونگا لہجہ بے شک مذہبی تھا۔ مذہبی زبان ہمیشہ نجی ہوا کرتی ہے اور اس کی ترسیل میں کارفرما ادراک ہمیشہ ایک سے ہی نہیں ہوتے۔

شاید اس ڈھول یا نقارے کی آواز پر ہڑ بڑا کر اٹھنے کی ہی وجہ رہی ہوگی۔ کہ اس کی کمر میں سخت قسم کے درد کی لہر اٹھ رہی تھی۔ اس طرح اول جلول انداز سے اٹھنے بیٹھنے میں ہی ریڑھ کی ہڈی کے گریے ادھر ہوجاتے ہیں۔

اس کا دل گویا حلق میں دھڑک رہا تھا۔ وہ کمرے کی کھلی ہوئی کھڑکی سے باہر سانپ کی طرح سر سراتے ہوئے کہرے کو دیکھتا رہا۔

نہیں۔ اس بار یہ آواز نئی تھی یہ وہ آواز ہرگز نہیں تھی جسے وہ بچپن سے سنتا آیا تھا۔ جانے کیوں اسے یہ محسوس ہو رہا تھا جیسے ان ڈھول پیٹنے والوں اور بھونکتے ہوئے کتوں کے درمیان بھی کچھ تھا جیسے درمیان کی خالی جگہ میں پریشان حال فریادیوں کا ایک قافلہ چلا جارہا تھا مگر کسی بدنصیب دادخواہ کو یہ نہیں معلوم تھا کہ وہ کس بات کی فریاد لے کر جارہا ہے اور آخر کہاں؟ کس کے دربار میں؟

اور تب اسے خود پر بھی قابل رحم حد تک ایک دادخواہ ہونے کا گمان ہوا۔ جسے صرف ایک ہی انصاف چاہئے تھا کہ اسے معاف کردیا جائے۔ وہ زندگی بھر اپنی روح کو اپنے جسم کا بہترین دوست اور مددگار قبول کرتا آیا تھا مگر اسے واقعے کے بعد ہر رات اس کی روح سنسان سڑک پر بکھری ہوئی سردی اور رینگتے ہوئے کہرے میں اس نقارے کی صدا کے ساتھ ساتھ دور تک بھٹکتی اور گھسٹتی پھری۔ یہ اس کی روح کا پہلا مخاصمانہ قدم تھا جو اس نے اپنے ازلی رفیق 'جسم' کے خلاف اٹھایا تھا۔

اسے یاد نہیں کہ بچپن میں ایک آدھ بار شوقیہ روزہ رکھنے کے علاوہ اس نے کبھی روزہ رکھا ہو۔ ہاں ایک بار ضرور شادی کے ابتدائی دنوں میں بیوی کے زور دینے پر اس نے الوداع کا روزہ رکھ لیا تھا۔ وہ گرمی کا موسم تھا اور پیاس اور خشکی سے وہ اتنا بے حال ہوگیا تھا کہ اس نے گھر کا تمام آنگن سفید سفید جھاگ دار تھوک کی پچکاریوں سے گندہ کردیا تھا۔ تب اس نے بیوی سے نظر بچا کر پانی کا ایک گھونٹ حلق سے نیچے اتار لیا تھا۔

یہ راز آج تک اس کے سینے میں دفن ہے۔

لیکن اس رات کے بعد اس نے بڑی لگن مگر رازداری کے ساتھ پابندی کے ساتھ روزے رکھنا شروع کردئے۔ آس پڑوس میں کسی کو یہ علم نہیں ہوسکا کہ وہ بھی اس بار روزے رکھ رہا ہے۔ مگر شاید وہ ان بچوں کے ذریعہ رکھے جانے والے روزوں کی طرح تھے جن پر ابھی یہ فرض نہیں تھے کیونکہ رمضان میں بھی اس نے نماز نہیں شروع کی تھی۔ نہ ہی اسے روزے کی نیت یاد تھی۔

ظاہر ہے کہ اس کے یہ روزے صرف ایک قسم کا فاقہ ہی تھے مگر لوگوں کو ان فاقوں کا بھی علم نہ ہوسکا۔ بس کبھی کبھی اسے گلی کے حلوائی کی دوکان کے سامنے کھڑا اور خاموش تکتا ہوا ضرور پایا گیا۔ اس وقت حلوائی کے کڑھاؤ میں شیرینی ابلتی ہوئی ہوتی تھی جس میں جلیبیاں ڈالی جارہی ہوتیں اور دوکان پر لگے مرکزی بلب کی نارنجی روشنی میں کڑھاؤ سے اٹھتی بھاپ اور آسمان سے گرتا اترتا کہرا آپس میں ٹکرا ٹکرا کر ایک بدرنگ دائرہ بنتے جس میں رمضان کی شام کا رونق افزا بازار بڑا دھندلا دھندلا سا نظر آتا۔

یہ کون جانتا تھا کہ جلیبی، خونی پیچس اور پیٹ کی مروڑ میں کوئی قدر مشترک بھی تھے۔

جہاں تک رمضان میں اس کے نماز ار تراویح نہ پڑھنے کا سوال ہے تو اس سلسلے میں وثوق کے ساتھ کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ ہوسکتا ہے کہ اس کی کاہلی اور دکھتی ہوئی ریڑھ کی ہڈی ہی نماز میں رخنہ پیدا کررہی ہو یا پھر یہ اس کے باطن کی بچکانہ خواہش رہی ہو کہ وہ چاہتا تھا کہ بس عید کی نماز ہی پڑھنے جائے۔

عید کی نماز کے لئے اس نے تیاری کر رکھی تھی اور یقیناً یہ تیاری کسی بچے کی خوشی سے مماثلت رکھتی تھی۔

اس نے برسوں بعد اپنی وہ شیروانی بڑے والے صندوق کی تہہ میں سے تلاش کر کے نکالی تھی جو اس کی شادی کے موقع پر سلوائی گئی ہوگی۔ شیروانی بری طرح کچل گئی تھی اور اس پر جگہ جگہ سیلن اور صندوق کے زنگ کے بدنما دھبے بھی لگ گئے تھے۔ شیروانی کے بٹن بھی جگہ جگہ سے ڈھیلے ہوکر دھاگوں میں جھول رہے تھے۔ یہ شیروانی ہی پہن کر عید کی نماز ادا کرنے کی خواہش اس میں اتنی شدید تھی کہ اٹھنے یا جھکنے میں خاصی مشکل ہوتے ہوئے بھی حتی الامکان شیروانی کو فرش پر بچھا کر اس نے ٹھنڈی استری بھی پھیر دی تھی۔

جہاں تک جوتوں کا سوال تھا تو کاٹھ کباڑ میں تلاش کرنے پر وہ بھی اسے مل گئے تھے اور اس کی خواہش کے عین مطابق تھے حالانکہ یہ جوتے دیکھنے میں انتہائی دقیانوسی اور بدرنگ نظر آتے تھے ان کا چمڑا سوکھ کر اکڑ گیا تھا اور اب وہ اس لئے بھی ان کے پیروں میں مشکل سے آتے تھے کہ اس کے پیروں میں عرصے سے سوجن رہا کرتی تھی۔

اب سر ڈھکنے کے لئے ٹوپی کی باری آئی۔

گھر کی ایک کھونٹی پر اس کے مرحوم باپ کی پرانی مخمل کی ٹوپی نہ جانے کب سے ٹنگی ہوئی تھی اور جو اصل میں اس کے باپ کو اس کے دادا کی طرف سے ملی تھی۔ ایک طرح سے یہ خاندانی ٹوپی کہی جا سکتی تھی جو دیکھنے میں خستہ حال تو تھی ہی، ساتھ ہی کیڑے نے جگہ جگہ چاٹ کر اس میں سوراخ بھی کر دئے تھے۔

یقیناً اگر وہ چاہتا تو نئی ٹوپی بھی خرید سکتا تھا مگر نہ جانے کیوں عید کی نماز ادا کرنے کے لئے اسے اپنے بزرگوں کی یہ بوسیدہ ٹوپی پہننا ہی زیادہ مناسب محسوس ہوا تھا۔ جب اس نے یہ ٹوپی اوڑھی تو اس کے آبا و اجداد کے اٹھے ہوئے خوددار سروں کی مہک اس کی آنکھوں کو نم کرنے لگی جس کی وجہ سے خود اس کا اپنا سر کاندھوں پر جھک آیا اور اس کا کوبڑ اور بھی زیادہ نمایاں ہو گیا۔

لیکن آخر یہ تگ و دو کس لئے تھی؟

شاید اس لئے کہ وہ خود کو معاف کرانا چاہتا تھا اور وہ بھی اس بدل کے طور پر کہ خود اس نے سب کو پہلے ہی معاف کر دیا تھا۔ اگر چہ ایک قادر مطلق اسے معاف کر سکتا تھا، یہ خیال اپنے آپ میں ہی متناقص اور سراسر غلط تھا۔ اتنا تو وہ بھی جانتا تھا کہ اس کے مذہب میں (اگر اس کا کوئی مذہب تھا) معافی کا تصور تقریباً نہ ہونے کے برابر تھا۔ یہاں توبہ، کی اہمیت تھی اور توبہ کا قبول ہونا یا نہ ہونا آخرت تک ایک اسرار تھا۔ مگر پھر بھی اتنا تو صاف تھا کہ توبہ قبول ہو جانے کے بعد انسان کو جو کچھ حاصل ہوتا ہے، وہ 'معافی' ہی ہے۔

مگر مسئلہ تو یہ تھا کہ بند کمروں میں دونوں ہاتھوں سے گال پیٹ پیٹ کر ہی رہ جانا کوئی معنی نہیں رکھتا تھا۔ اس کے لئے عقیدے کی ضرورت تھی۔ مگر اب، اس رات اس نقارے کی آواز نے اس کے روز و شب کی دھند اور دنیاداری میں کہیں گم ہو گئے اس 'عقیدے' کو اسے واپس کر دیا تھا جس کی جڑیں اس میں دور تک پیوست تھیں۔

مگر آخر وہ کس جرم کے لئے خود کو معافی دلانا چاہتا تھا؟

اسے اپنا جرم نہیں معلوم تھا لیکن اس سے کیا فرق پڑتا ہے کہ تم اپنے جرم سے واقف ہو یا نہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ وہ تمہیں مجرم سمجھتے ہیں۔ کیونکہ تمہاری آنکھیں، ہونٹ کھوپڑی کی بناوٹ اور رخساروں کی ہڈیاں سب کچھ قاتل کی طرح کی ہیں۔ اور تم مجرم کی طرح چوکنے بھی نظر آتے ہو بس اتنا کافی ہے۔ نہیں صفائی دینے کا کوئی موقع نہیں ہے اور نہ ہی اپنی معصومیت کا ثبوت فراہم کرنے کا کیونکہ یہ کرنا تو بد مذاق ہوگا۔ یہاں تو بس صرف ایک راستہ ہے اور وہ یہ کہ تمہیں معاف کر دیا جائے اس جرم کے لئے جو یقیناً تم نے نہیں کیا مگر جو تمہارے جسم اور وجود سے جھلکتا ہے۔ یہ تو ہے کہ ایسی صورت حال میں خود کو معافی دلا کر تم ایک ناقابل تشریح ذلت سے بھی ہمکنار ہو سکتے ہو۔

"مگر ذلت سے کیا فرق پڑتا ہے"۔ اس نے خوشدلی سے سوچا تھا۔

ابھی کچھ ہی دن پہلے بھی تو ذلت سے سامنا ہوا تھا جب وہ ایک اونچی عمارت کی دوسری منزل پر ایک کھڑکی کے سامنے کھڑا ہوا تھا۔ کاغذ کے چند ٹکڑوں کو جو یقیناً اس کا حق تھے، اس نے ایک بھیک کی طرح وصول کیا تھا۔

اور ذلت تو اس دن بھی ہوئی تھی جب اس بیحد اونچے زینے کی چکر دار سیڑھیوں پر وہ کھانا غصے سے پھینک دیا گیا تھا جو وہ کسی کے لئے لو کی تپتی ہوئی دوپہر میں بڑے چاؤ اور خلوص سے لایا تھا اور اس کے پیر بکھرے ہوئے پیلے چاول اور بہتے ہوئے دہی میں سنتے جا رہے تھے۔ ذلت اور شرمندگی کا کیا ہے۔ وہ تو انسان ماں کے پیٹ سے لیکر آتا ہے۔ ذلت اور شرمندگی کے اور بھی مواقع آئے تھے۔

اس کی شادی کو زیادہ دن نہیں ہوئے تھے جب ایک رات اس نے بیوی کو چومتے ہوئے خود اپنا چہرہ بھی اس کے ہونٹوں کی طرف بڑھا دیا تھا مگر بیوی اسے پیار کرنے کے لئے ہرگز راضی نہیں ہوئی۔ مگر یہ اس کی نسوانی فطرت یا شرم وحیا کی وجہ نہیں تھا۔ یہ بات اسے کچھ عرصہ گزر جانے کے بعد معلوم ہوئی تھی کیونکہ ایک دن باتوں باتوں میں بیوی کے منہ سے نکل گیا تھا۔

''تم چاہے کتنا بھی دھولو۔ پتہ نہیں کیا بات ہے۔ تمہارا چہرہ ہمیشہ گندا گندا ہی نظر آتا ہے''۔

وہ اوپری دل سے ہنسنے لگا تھا اگرچہ اسے اس وقت ایک اچکی اچکی بطخ جیسی بے ہنگم چال والی لڑکی بھی یاد آ گئی تھی۔ اس طرح اوپری دل سے ہنستے ہنستے وہ بیوی کے جسم سے پوری طاقت سے لپٹ گیا تھا مگر آنکھوں میں وہی بے ہنگم چال والی لڑکی تکلیف دہ حد تک سمانے لگی تھی۔ اس طرح کافی دیر بیوی سے لپٹنے کے باوجود اور اپنی طرف سے انتہائی کوشش کرنے کے بعد بھی وہ آگے نہ بڑھ سکا تو بیوی نے جھلا کر اسے الگ جھٹک دیا تھا بالکل اسی انداز میں جیسے کوئی اپنے جسم پر رینگ رہے کسی کجلجے کیڑے کو جھٹک دیتا ہے۔

''جب تم سے کچھ ہونہیں پاتا تو مجھے پریشان کرنے کیوں آجاتے ہو؟ بیوی کے حقارت آمیز لہجے کی بیزاری نے اسے دہشت زدہ کر دیا تھا۔ مگر اس دہشت سے بھی خطرناک ذلت اور شرمندگی کا وہ احساس تھا جو اچانک دیمک کی طرح اس کے وجود کو چاٹنے لگا تھا۔ دیمک کے دانت نہیں ہوتے اس لئے یہ بات تو اس کو بہت زمانہ بعد معلوم ہوئی تھی کہ اس کی بیوی دراصل کسی اور سے محبت کرتی تھی۔ وہ اسی شخص سے محبت کرتی تھی جس سے وہ بچپن ہی سے نفرت کرتا چلا آ رہا تھا۔

''ذلت اور شرمندگی کا کیا؟ اس نے پھر سوچا۔ وہ تو انسان کا ازلی مقدر ہے۔ شاید سب انسان کہیں نہ کہیں ذلیل ہوتے ہیں۔ شرمندہ ہوتے ہیں، کسی سے رحم کی بھیک مانگتے ہوئے، ادھار لیتے ہوئے، اظہار محبت کرتے ہوئے، سڑک پر پھسل کر گرتے ہوئے، کسی عام دعوت میں پہنچ کر کھانے کے لئے اپنی باری کا انتظار

کرتے ہوئے، کون سی ایسی جگہ ہے جہاں ذلت کی خاموش چوٹ کا لگا تار احساس انسان ہڈیوں کو نہیں ہوتا رہتا ہے۔

اور یہ سب صرف اس لئے ہے کہ انسان اپنی دنیا کو سمیٹے سمیٹے پھرتا ہے اسے شرمندگی کا احساس تب ہوتا ہے جب دوسرے انسان کے سامنے کھڑا ہو جاتا ہے۔ایک موضوع کی طرح یا ایک منظر کی طرح۔

مگر کائنات کے تمام انسان مل کر کسی وسیع ترین دنیا کی نگاہ کا مرکز بھی بنتے ہیں اور یہی زعم تو سارے انسان میں ذلت کا احساس اور شرمندگی پیدا کرتا ہے۔

میں بھی آخر ایک انسان ہوں اور نہ جانے کب سے کہاں کہاں ذلیل ہو رہا ہوں۔اس لئے اس ذلت کی پرواہ کرنا تو بے تکی سی بات ہے جو خود کو کسی جرم کی پاداش میں معافی حاصل کرنے کے بعد ہو سکتی ہے۔اس نے اطمینان کے ساتھ سوچا تو اس نقارے کی آواز کے ساتھ ایک دادخواہ کے بھیس میں اس کی روح کے سنسان سڑکوں پر بھٹکتے رہنے میں عافیت تھی۔

مسجد ابھی بھی نہیں آئی تھی۔

اس کے پیٹ میں ایک بار زور کی مروڑ ہوئی اور اس کی پنڈلیاں اینٹھنے لگیں۔مدتوں پرانا سوکھا ہوا تنگ جوتا اس کے سوجے ہوئے پیروں کو کاٹ رہا تھا۔

نماز کے لئے گھر سے نکلنے سے پہلے وہ اپنی اکیلی جان کا فطرہ ادا کر آیا تھا۔اس کی شیروانی کی جیبوں میں ریزگاریاں کھنک رہی تھی۔

نماز کے بعد اپنے ہر بھولے بسرے رشتہ دار کے یہاں جاؤں گا اور عیدی تقسیم کروں گا'' اس نے سوچا تھا۔

معافی میرا حق ہے۔قادر مطلق کی وہ ہمدردی جو ایک پرانے حساب کو بے باق کرنے میں وجود میں آنا ہی ہوگی۔اسے یقین تھا۔

اور بے شک یہ ایک پرانا حساب تھا اور اگر اسے اپنی حماقتوں اور نامردانہ اخلاقیات کا لیکھا جوکھا رکھنے کا چھچھورا شوق نہ رہتا تو شاید وہ اس اعتماد اور ایقان کے ساتھ اپنی دانست میں تائب ہو کر خدا سے ایک حق کی طرح معافی وصول کرنے نہ جا رہا ہوتا۔اس لئے یہ کم ظرف شوق آج اس کے حق میں سودمند ثابت ہو رہا تھا۔اگر چہ یہ احساس اسے بھی تھا کہ اپنی ذات کے بارے میں اس درجہ چوکنا رہنا ایک قسم کی خود غرضی تھی اور اس کے ساتھ ہی اسے کہیں یہ اندیشہ لگا ہوا تھا کہ شاید اس کے اعصاب اور حواس ابھی پوری طرح سے 'توبہ' کے لئے تیار نہ ہو سکے ہوں۔

آخر، مگر وہ پرانا حساب تھا کیا؟ اسے بڑے فخر وناز کے ساتھ یاد تھا کہ اس نے کہاں کہاں کس کس کو معاف کیا ہے۔

جب لڑکپن میں اس بطخ جیسی اچکی اچکی چال والی اور بیٹھی ہوئی ناک والی لڑکی نے اس سے کہا تھا:

''مگر تمہارا چہرہ کتنا گندہ ہے۔''

وہ دونوں ایک بلند چکردار زینے پر کھڑے تھے۔ اس کے ہاتھ میں لڑکی کے لئے ٹفن باکس تھا جس میں مصالحہ دار تہاری اور دہی تھا۔

پہلے تو وہ اوپری دل سے ہنسا اور پھر اس نے مردانہ ہمت کا مظاہرہ کرتے ہوئے لڑکی کی بھدی اور بیٹھی ہوئی ناک پر اپنے ہونٹ رکھ دئے۔ زینے کی جالیوں میں مٹی کی جلتی ہوئی لو گھوم رہی تھی۔ لڑکی نے بہت زور سے دھکا دیا۔ وہ گرتے گرتے بچا اور اس کے ہاتھ سے وہ ٹفن باکس کھل کر گر گیا اور اس میں سے نکل کر پیلے چاول اور دہی فرش پر بکھر گئے۔ اس کے پاؤں اس رزق کی بے حرمتی کرنے لگے۔ اس وقت اس کی آنکھ سے ایک آنسو محض اس لئے ٹپک پڑا تھا کہ دراصل اس لڑکی کو اس آنسو کے بارے میں دور دور تک شائبہ بھی نہیں ہو سکتا تھا۔ مگر جب وہ لڑکی اپنے بھاری بے ہنگم کولہوں کو ہلاتی ہوئی اور اچک اچک بطخ کی چال چلتی ہوئی زینہ اترتی چلی گئی تو وہ آنسو سہم اور گھبرا کر خشک ہو گیا اور تب اس نے لڑکی کو دل سے معاف کر دیا۔ ہمیشہ ہمیشہ کے لئے معاف۔

مگر اس سے بھی بڑا کارنامہ اس نے آگے چل کر انجام دیا تھا۔

یہ ان دنوں کی بات ہے جب اس کی دونوں داڑھوں کو کیڑے نے چاٹ ڈالا تھا اور کچھ بھی کھاتے وقت اس کے منہ سے چپڑ چپڑ کی مکروہ آواز نکلا کرتی تھی۔ کھانا کھاتے وقت پلنگ پر پالتھی مار کر بیٹھتے وقت وہ اپنا دایاں پیر سیدھا پھیلا لیتا اور بائیں پیر کا گھٹنا کھڑا کر لیتا۔ مگر شاید یہ کھانا کھانے کا کوئی مہذب طریقہ نہ تھا۔ اس لئے ہزاروں خشمگیں اور نفرت بھری آنکھیں دیواروں کے پیچھے سے اسے تاکا کرتی تھیں، جن کا احساس ہوتے ہی اس کے منہ میں چلنے والے نوالے باہر آنے لگتے۔ تب وہ چہرہ پر آگئے پسینہ کو بے خیالی میں پونچھتا جس کے ساتھ حلق سے ریائے بے معنی سی آواز بھی نکل پڑتی۔ اس آواز سے اسے کچھ اس قسم کی طمانیت حاصل ہوتی جیسے اس نے ماتھے کا پسینہ نہیں صاف کیا ہے، بلکہ میدان جنگ سے سرخرو ہو کر واپس آیا ہے۔

اور پھر ایک اس کے میلے کپڑوں کی نل کی ٹونٹی پر انتہائی بے زاری کے ساتھ زور سے پٹکا گیا تو سانس لینے کی نس عیاں ہو گئی۔ سانس لینا اور کپڑے میلے ہونا دراصل دونوں ایک ہی ہیں۔

لیکن وہ جون کی جلتی دوپہر تھی۔ چلچلاتی دھوپ میں اپنے خون آلودہ پیشاب کی شیشی لئے آنگن میں درد سے نڈھال اور حیران و پریشان کھڑا تھا اور تب ایک بے حس نگاہ نے اسے اس خوف سے روشناس کرایا جو

اس خون بھرے پیشاب سے کہیں زیادہ بامعنی اور گہرا تھا۔

وہ تو اس خوفناک امر کا انکشاف اس پر تب جا کر ہوا تھا، جب اس کے دونوں لڑکے جوان ہو چکے تھے، اس کی بیوی دراصل کسی اور سے محبت کرتی تھی اور یہ وہ شخص تھا جس سے وہ نہ جانے کب سے نفرت کرتا آیا تھا اس دن اس نے اپنے وجود کو ایک ایسے ٹائر کی مانند پایا جس میں پنکچر ہو گیا ہو اور اس میں سے زناٹے کے ساتھ ہوا نکل رہی ہو۔ ایسی ہوا سرد ہوا کرتی ہے مگر اس کی ریڑھ کی ہڈی کو سرد ترین محسوس ہوئی۔ موت کے ہاتھوں کی طرح سرد ترین۔ اور وہ زناٹا.... جسم کے تمام رونگٹے کھڑا کرتا ہوا، بھائیں بھائیں کرتا ہوا پر ہول زناٹا۔ وہ تو اسے نہ جانے کب تک سنائی دیتا رہا۔

مدتوں بعد جب اس کی بیوی تپ دق میں مبتلا ہو کر چل بسی تو اس نے آنگن میں رکھے ہوئے بیوی کے جنازے کے سرہانے کھڑے ہو کر اس نے معاف کر دیا۔ کھانا کھلاتے وقت اسے بیزاری سے تکنے کے لئے، میلے کپڑوں کو پٹکنے کے لئے، خون آلودہ پیشاب کو نظر انداز کرنے کے لئے اور غیر شخص سے محبت کرنے کے لئے۔ اس نے اس شخص کو بھی معاف کر دیا جس سے وہ بچپن ہی سے نفرت کرتا آیا تھا اور جو اس کی بیوی کی میت کے ساتھ رکھے جانے کے لئے تلاش کر کے نہ جانے کہاں سے بیری کی سوکھی ٹہنیاں لے کر آیا تھا۔

چلتے چلتے کیچڑ پر ایک جگہ اس کا پیر پھسلا اور اس کی گردن سے لے کر کمر تک درد کی ایک لہر گزرتی چلی گئی۔ وہ کچھ دیر تک رکا کھڑا رہا پھر سنبھل سنبھل کر کمر سیدھی کرتا ہوا چلنا شروع کر دیا۔

''مسجد ابھی کتنی دور ہے'' اس کی ہمت جواب دے رہی تھی۔

چند سال پہلے جب اس کے دونوں جڑواں لڑکے عرصے تک بے روزگار رہنے کے بعد کام کے سلسلہ میں سعودی عرب جانے لگے تو وہ یک بیک بے حد اداس ہو گیا۔ اسے وہ دن یاد آ گئے جب وہ ان دونوں کو اسکول چھوڑنے سائیکل پر بٹھا کر جاتا تھا۔ اپنی پھولی ہوئی سانسوں کے ساتھ وہ ان کے رنگین بستے اور پانی کی بوتلیں اپنے ہاتھوں میں تھامے احتیاط کے ساتھ انہیں کلاس میں بٹھا کر آتا تھا۔ پھر جب تک اسکول کی چھٹی نہیں ہو جاتی تب تک وہ یا تو اسکول کے گیٹ پر ہی کھڑا رہتا یا پھر آس پاس کی سڑکوں پر بھٹکتا رہتا۔

اسکول کا بستہ مہنگا تھا۔ پندرہ سال تک سوائے ایک پتلون شرٹ کے وہ دوسرا کوئی کپڑا اپنے لئے نہ بنا سکا تھا۔

لیکن بیٹوں کو ملک میں نوکری نہ مل سکی۔

''کیا تم لوگوں نے فیصلہ کر لیا ہے کہ باہر ہی جانا ہے؟'' اس نے کمزور لہجے میں پوچھا وہ دونوں نہ جانے کب کے بھرے بیٹھے تھے۔

''تو پھر تمہاری طرح سڑتے رہیں''۔تم نے تو کلرکی کر کے جیسے تیسے کاٹ لی ہم نہیں کاٹ سکتے۔'' پہلا بیٹا بولا۔

''پھر بھی اگر یہیں کوئی اچھی نوکری مل جائے تو اچھا ہے'' وہ بیٹے کے لہجے کو نظر انداز کرتے ہوئے خوش دلی سے بولا۔

''کیا خاک نوکری مل جائے گی یہاں اور ساری زندگی تم نے بھی تو نوکری کی۔ کیا مل گیا؟امی خون تھوک تھوک کر بلا علاج مرگئیں۔تم صرف رشوت نہ لیکر ہی یہ سمجھتے رہے کہ بہت بڑا تیر مار لیا۔تم تمام زندگی ہم لوگوں کے لئے کچھ نہ کر سکے۔'' دوسرا بیٹا بے ادبی پر اتر آیا۔

''بابو کو تو بس زبردستی کا آدرش آتا ہے۔ میں پوچھتا ہوں کہ سوائے حماقتوں کے کون سا نیک کام کر کے دکھایا ہے بابو نے۔ سارا محلہ ٹوکتا ہے اور ہمیں طعنہ دیتا ہے کہ ہمارے باپ نے کبھی ایک وقت کی نماز تک تو پڑھی نہیں۔''

پہلا بیٹا دوسرے کی ہاں میں ہاں ملاتا ہوا باپ کے گناہ گنانے لگا۔ٹھیک اسی وقت نا قابل یقین حد تک، اسے ایک تکلیف دہ امر کا احساس ہوا اپنے دونوں جڑواں بیٹوں کو اس طرح بولتے ہوئے دیکھ کر اسے پہلی بار یہ علم ہوا کہ ان دونوں کے لمبے چوڑے ڈیل اور رخساروں کی بناوٹ میں کوئی ایسی پر اسرار شئے تھی جو اس شخص کی بے ساختہ یاد دلاتی تھی جس سے وہ بچپن سے نفرت کرتا آیا تھا۔ اسے حیرت صرف اس بات کی تھی کہ یہ مشابہت اچانک کیوں پیدا ہوگئی تھی۔ شاید اس کی وجہ یہ رہی ہو کہ جوان ہونے کے بعد اس نے بیٹوں کی طرف کبھی غور سے دیکھا نہیں تھا۔

اب اس نے ان کا راستہ روکنے کی کوشش نہیں کی۔ دونوں جڑواں بیٹوں نے جانے کے بعد اسے کوئی خبر نہیں دی۔ مگر اب اسے اس کی کوئی فکر نہیں تھی۔ اس نے دونوں کو ان کی بدتمیزی اور احسان فراموشی کے لئے معاف کر دیا تھا۔

اسے اچھی طرح یاد ہے، تب وہ آٹھویں درجہ میں چنگی کے ایک اسکول میں پڑھا کرتا تھا۔ایک دن چھٹی کے بعد اس سے عمر میں چند سال بڑے اور مضبوط ڈیل ڈول رکھنے والے محلے کے ایک لڑکے نے اسے اپنی سائیکل پر بٹھالیا۔مگر جب اس کی سائیکل گھر کی طرف جانے کے بجائے ایک ایسے ویران راستہ کی جانب مڑنے لگی جس کے دونوں طرف گھاس کے لمبے لمبے جھنڈ کھڑے ہوئے تھے تو وہ گھبرا گیا۔

''یہ کہاں جا رہے ہو؟''

لڑکے نے سائیکل روک دی اور اس کا ہاتھ پکڑ کر جھنڈوں میں لے جانے لگا۔

''میں نہیں جاؤں گا'' وہ مچل گیا۔

''چپ۔ چلو نیکر اتارو پانچ روپے دوں گا''

وہ زور زور سے رونے لگا۔

''سالے خاموشی سے آجا ورنہ چاقو پیٹ میں گھسیڑ دوں گا۔''

سخت قسم کے خوف کے زیر اثر اس کی آنکھیں بند ہوتی چلی گئیں اور ہلتے ہوئے مہیب جھنڈ اس پر اپنا گھناونا سایہ ڈالنے لگے۔

عرصے تک وہ ذلت اور خجالت کے زبردست احساس سے دوچار رہا اور اس لڑکے سے آنکھ ملانے کی جرأت اس میں کبھی نہیں پیدا ہو سکی۔ مگر بہت زمانے بعد جب اس کی بیوی کی موت ہو گئی تو یہی شخص جس سے وہ دل کی گہرائیوں سے نفرت کرتا آیا تھا، اس کی بیوی کے جنازے میں رکھنے کے لئے بیری کی سوکھی ہوئی ٹہنیاں لے آیا تو اس نے اس شخص کو بھی معاف کر دیا۔

شاید اس کی زندگی کے وہ حادثات تھے جو سناٹے میں وقوع پذیر ہوئے مگر ان کے علاوہ بھی کچھ تھا اور جس سے یہ بات بھی پایۂ ثبوت تک پہونچتی تھی کہ آدمی کی ذاتی یا انفرادی زندگی اور اس کی اجتماعی زندگی دو الگ شئے ہرگز نہیں ہیں بلکہ ان دونوں زندگیوں میں ہونے والے واقعات میں حیرت انگیز مماثلت پائی جاتی ہے۔

مثال کے طور پر گزشتہ بیس سال سے تحصیل سے واپس آتے وقت وہ اس تنگ گلی سے گزرتا آیا تھا جس میں صرف دوسرے فرقہ کے لوگ ہی رہا کرتے تھے، ان دنوں شہر کا ماحول تھوڑا گرم تھا۔ اس دن گھر واپس آتے آتے اندھیرا ہو چلا تھا۔ جب وہ اس تنگ گلی سے گزرا تو بہت سے لوگ سڑک پر ایک جگہ رکے کھڑے تھے۔ وہ کچھ سمجھ نہیں سکا۔ ویسے بھی اسے اپنے کام سے کام رکھنے کی خود غرض عادت تھی۔ وہ رکا نہیں چلتا ہی چلا گیا۔ اتفاقاً اس کی نظر اوپر اٹھ گئی۔

اس کے عین سر پر بجلی کا ایک جھولتا ہوا تار سرخ ہو رہا تھا۔ اس کے اوسان خطا ہو گئے۔ وہ گھبرا کے ایک طرف کو دوڑا اور پھسل جانے کے باعث دائیں طرف بہنے والے ایک گندے نالے میں جا گرا۔ بجلی کا وہ سرخ انگارے جیسا تپتا ہوا تار کھمبے سے ٹوٹ کر ٹھیک اسی جگہ گر پڑا جہاں سے وہ ابھی گزر رہا تھا۔

وہ نالے سے بدقت تمام نکل پایا، اس کے سارے کپڑے بدبودار کیچڑ میں لت پت تھے۔ ماتھے اور کہنیوں سے رگڑ کے باعث خون رس رہا تھا اور بائیں پیر کے ٹخنے میں موچ آ گئی تھی۔ اس نے شکایتی نظروں سے گلی میں کھڑے ان بے حس لوگوں کو دیکھا جنہوں نے نہ اسے بجلی کے اس گرتے ہوئے تار کے بارے میں خبردار کیا تھا اور نہ ہی اس گندے نالے سے نکال پانے کے لئے اس کو کسی مدد کی پیش کش کی تھی۔ شاید لوگ زیر لب

مسکرا رہے تھے یا مسکراہٹ دبانے کی کوشش کر رہے تھے۔ لیکن کیچڑ کی ایک دو چھینٹ آنکھ میں پڑ جانے کے باعث وہ ان کے چہرے واضح طور پر نہ دیکھ سکا۔

وہ کیچڑ سے لت پت اسی حال میں خاموشی سے اپنے راستے چل دیا۔

اور بھی اس قسم کے واقعات تھے جو اگر چہ انتہائی معمولی تھے اور ان کے بارے میں کوئی سنجیدہ سوچ رکھنا اپنے آپ میں خاصہ مضحکہ خیز تھا مگر اسے اذیت پسندانہ یا سفاکانہ حد تک 'دوسروں' کو دی گئی معافیوں کا بیورا یاد رکھنے کی لت پڑ گئی تھی۔

وہ معاف کیے بغیر نہیں رہ سکتا تھا۔ دلچسپ بات یہ تھی کہ ان 'دوسروں' میں محض انسان ہی شامل نہیں تھا بلکہ اس نے اس باولے کالے کتے کو بھی معاف کر دیا تھا جس نے برسوں پہلے بے وجہ اس کی پنڈلیوں میں کاٹ کھایا تھا۔ اس پیلے رنگ کی موذی 'بھڑ' کو معاف کر دیا تھا جس نے ایک بار اس کے ماتھے پر ڈنک چھوڑ دیا تھا۔ ان معافی یافتگان میں وہ بیہودہ بندر بھی شامل تھا جو اکثر اس کے کپڑے اٹھا کر لے جاتا تھا اور چھت پر پھینک دیتا تھا۔

اور یہی نہیں اس نے اس جلتی ہوئی دھوپ کو بھی معاف کیا تھا جس میں پیدل چل کر وہ تحصیل سے گھر تک کا تین کوس کا راستہ طے کرتا تھا اور جس نے اس کا رنگ جلا کر کوئلے کے جیسا کر دیا تھا۔

اس بارش کا جرم بھی کم نہ تھا جو رات کو چھت کے اس حصہ سے ٹپکا کرتی تھی جس کے نیچے اس کا پلنگ پڑا ہوا تھا۔

لیکن یقیناً وہ شاباش کا مستحق تھا کہ اس نے وہ سب پھینک دیا تھا۔ وہ پوٹلی نفرت کی، وہ گھڑی انتقام کی۔ پیغمبر اپنی امت کو بخشوائیں گے مگر اس سے پہلے انسان کو کائنات کی ہر شئے کو معاف کرنا ہوگا بے تکی سے بے تکی شئے کو بھی۔ نہ صرف انسانوں کو بلکہ پاگل کتے، زرد بھڑ، کینہ پرور بندر اور یہاں تک کہ دھوپ، بارش اور ہوا کو بھی۔

مگر افسوس کہ وہ تمام معافیاں جو ناقابل یقین کشادہ دلی کا ثبوت تھیں یہ نہ صرف جرم بن بن کر اس کے جسم اور وجود سے چھلکنے لگیں بلکہ ایک بے ہودہ، نافرمان بچے کی طرح اس کے سر پر چپت رسید کرتی ہوئیں چھلاوا بن کر اسے چڑانے بھی لگیں۔ اس چھلاوے سے سراسیمہ اور پریشان ہو کر وہ اس بے تکی دنیا میں راستہ بھول گیا۔

تب بے حد مجبوری اور بیکسی کے عالم میں اس نے اپنے مردہ پیاروں سے مدد مانگی۔ وہ جواب اس دنیا میں نہیں تھے اور شاید اسی لئے اس کے لئے بے حد اہم ہوتے جا رہے تھے۔ اگر چہ یہ ضرور کہا جا سکتا تھا کہ ان

مردہ لوگوں سے کسی قسم کی مدد مانگنا تو اپنے آپ میں ایک قسم کی موت تھا۔ ایک بے سراغ، بے نشان موت، جو آدمی کے اپنے ہی اندر کنڈلی مارے بیٹھی رہتی ہے۔

مگر مددگار تو سرد تاریک رات میں سنسان سڑک پر گونجتے ہوئے نقارے کی آواز تھی۔ اور ایک تقریباً للکارتی ہوئی غیر انسانی صدا تھی۔

''اٹھ۔ اٹھ جاؤ۔ اٹھ۔ اٹھ جاؤ''

وہ راستہ بھول گیا تھا اس لئے ان صداؤں اور بھونکتے ہوئے کتوں کے درمیان جو نادیدہ فریادیوں کی ایک جماعت تھی، وہ اسی میں شامل ہو کر پھوہڑپن کے ساتھ گھومنے لگا۔

''بھائی وہ بدھ والی مسجد کا راستہ یہی ہے؟'' اس نے انتہائی لجاجت کے ساتھ ایک راہ گیر سے پوچھا۔

''ہاں مگر گھوم کے جانا پڑے گا۔ آگے گھٹنوں گھٹنوں دلدل ہے۔''

اس کے پیٹ میں اس شدت کے ساتھ مروڑ ہوئی کہ اس کی پنڈلیاں بری طرح اینٹھنے لگیں۔ اس نے اپنے جسم کی پوری طاقت لگا کر کچھ پل کے لئے سانس روک لی۔ سخت قسم کی سردی کے باوجود اس کے ماتھے پر پسینہ چھلک آیا جب وہ گھوم کے دوسری گلی میں مڑنے لگا تو بدھ والی مسجد کا جانا پہچانا مینار نظر آ گیا۔

''مسجد آ گئی'' وہ بچوں کی طرح خوش ہو گیا اور پہلے سے زیادہ تن کر چلنے لگا۔ مگر جیسے ہی وہ مسجد کے دروازے تک پہونچا اس نے دیکھا کہ نماز ختم ہو چکی اور لوگ آسمان کی طرف ہاتھ اٹھائے دعائیں مانگ رہے ہیں۔ وہ بے حد مایوس ہو گیا۔ ریڑھ کی ہڈی میں پھر ایک بار زور کی چمک ہوئی۔ کچھ نمازی مسجد سے باہر نکل رہے تھے اور آپس میں عید مل رہے تھے۔

وہ جلد ہی ان کے پاس پہنچ گیا۔

''بھائی کیا نماز ختم ہو گئی؟'' اس کی سانس پھول رہی تھی۔

''ہاں بس ابھی ختم ہوئی ہے۔ آنے میں دیر کر دی۔ خیر آپ داہنی گلی سے نکل جائیں آگے ہری مسجد ہے وہاں نماز شروع ہونے والی ہوگی۔ جلدی کریں۔

وہ جلدی جلدی بتائے گئے راستہ پر قدم بڑھانے لگا۔ کیچڑ کی چھینٹیں اب اس کے جوتے سے اچھل اچھل کر اس کے پائجامے اور شیروانی کے نچلے حصے کو داغدار بنا رہی تھیں اور جیب میں عیدی دینے کے لئے رکھی گئی ریزگاری بج رہی تھی۔ تیزی کے ساتھ قدم بڑھانے کے باعث اب وہ تن کر نہیں چل سکتا تھا اور اس کے کاندھوں کے قریب کا کوبڑ، بار بار پھول پچک رہا تھا۔

وہ اپنی دانست میں جلدی ہی بری مسجد پہنچ گیا۔

مگر یہ دیکھ کر وہ اداس ہوگیا کہ یہاں بھی نماز ختم ہوگئی تھی اور لوگ ہاتھ پھیلائے خطبہ سن رہے تھے۔

''مجھے ہی دیر ہوجاتی ہے یا جماعت وقت سے پہلے کھڑی ہوجاتی ہے؟'' اس نے افسوس کے ساتھ خود سے سوال کیا۔ مگر پھر اچانک اسے خیال آیا کہ اس مقام سے تھوڑا آگے بڑھ کر جو سڑک مڑتی تھی، تو خاص موڑ پر ہی ایک بڑی مسجد ہے۔

''وہاں نماز ضرور مل جائیگی'' اس نے بشاش ہوکر خیال کیا۔ اس نے وقت ضائع کرنا مناسب نہ سمجھا اور وہ اپنے کمر کے درد اور اینٹھتی ہوئی پنڈلیوں اور سوجے ہوئے پیروں کی پروا کیے بغیر، اپنے کو بڑکو اپنی پیٹھ پر لادے ہوئے کیچڑ بھرے راستے پر ایک بدحواس اونٹ کی طرح اندھادھند چلنے لگا۔

اسے یاد نہیں کہ اس کا سردی سے ٹھٹھرتا ہوا بے غسل اور بے وضو جسم کیچڑ اور دلدل بھری راہوں پر پانی کے گڑھوں کو پھلانگتے ہوئے، ایک مسجد سے دوسری مسجد تک کب تک بھٹکتا رہا۔ اپنے پیٹ کی مروڑ اور دکھتی ہوئی ریڑھ کی ہڈی کے ساتھ وہ خالی خالی نظروں سے ہر مسجد کے سامنے کھڑا ہوا ختم نماز کے بعد لوگوں کو دعائیں مانگتے ہوئے دیکھتا رہا۔ اسے تو تب ہوش آیا جب اس نے خود کو اداس مگر گھنے درختوں کے سائے سے گھری، ایک اونچے سے سادہ چبوترے پر بنی اس چھوٹی سی مسجد کے چھوٹے سے دروازے پر کھڑا پایا۔ یہ چھوٹی سی مسجد جس کی دیواروں پر چونے کی سفید قلعی کی ہوئی تھی، دراصل وہ قبرستان کی مسجد تھی۔ یہ قبرستان شہر سے نکل کر واقع تھا اور اس کے سامنے پاگل خانے کی اونچی، سیاہ مہیب فصیل تھی۔ ایک قبرستان اس مہیب فصیل کے پیچھے بھی تھا۔ زندہ انسانوں کا قبرستان۔ قبرستان میں واقع تمام مسجدوں میں نماز دیر سے شروع ہوتی ہے۔ اسے یاد آیا۔ جب وہ چھوٹا بچہ تھا تو ایک بار اپنے باپ کے ساتھ یہاں آیا تھا۔ وہ شب برات تھی۔ مردوں تیوہار۔ شب برات میں شہر کے تمام قبرستان سجائے جاتے ہیں اور روشنی کی جاتی ہے۔ تب یہ مسجد بھی قبرستان کے ساتھ سجائی گئی تھی۔ دیواروں پر ننھے ننھے بلبوں کی جھالریں لٹک رہی تھیں۔ پھر یہاں قرآن خوانی شروع ہوئی تھی۔ بعد میں سب کو شیرینی تقسیم کی گئی تھی۔ اسے یاد ہے وہ تازہ تازہ نکتیاں تھیں جس کے رس سے اس کی انگلیاں چپکنے لگی تھیں۔

مگر یہ عقبی دروازہ شاید کبھی نہیں کھولا جاتا تھا اس لئے اس پر مکڑی کے بڑے بڑے جالے لٹک رہے تھے۔

''مسجد کا صدر دروازہ کہاں ہے؟ اس نے فکرمند ہوتے ہوئے سوچا۔ مگر اب بیکار تھا۔ اب اس کی پنڈلیاں اس بری طرح کانپ رہی تھیں۔ کہ اس کا سارا جسم جھٹکے لینے لگا تھا جس کے باعث اس کی ریڑھ کی ہڈی ایک دکھتے ہوئے پھوڑے میں تبدیل ہوچکی تھی۔ پیر جو پہلے ہی سے سوجے ہوئے تھے، انہیں تنگ جوتے کے

سوکھے ہوئے چمڑے نے جگہ جگہ سے چھیل کر رکھ دیا تھا۔ پیٹ کی مروڑ اب تیز دھار کے خنجر میں بدل گئی تھی۔

اس نے درختوں سے گھری اس مسجد کا صدر دروازہ تلاش کرنے کا خیال ترک کر دیا، اور عقبی دروازے پر ہی دستک دینی شروع کر دی۔

''شاید اندر بہت نمازی موجود ہیں'' اسے واہمہ گزرا۔

اس نے زور زور سے دروازہ پیٹنا شروع کر دیا جس کی وجہ سے دروازے کی چوکھٹ پر لگے مکڑی کے جالے اس کے اوپر گرنے لگے۔ وہ نہ جانے کب تک اس طرح دروازہ پیٹتا رہا۔

''کیا بات ہے؟'' ویران قبرستان میں سفید کپڑوں میں ملبوس ایک شخص اس کے پاس موجود تھا۔

''عید......عید کی نماز پڑھنے آیا ہوں''۔ وہ پھٹی پھٹی آواز میں بولا۔

''عید کی نماز......؟ سفید کپڑے والے نے اسے حیرت سے دیکھا۔

مگر اب تو اندھیرا ہو چکا ہے۔ کچھ ہی دیر پہلے میں نے بڑی کوشش کے ساتھ مغرب کی نماز ادا کی ہے۔ عید کیسی بھائی..........ان دنوں تو فرض نمازیں پڑھنے پر بھی پہرہ ہے۔ تمہیں عید کیسے یاد آ گئی؟ سفید کپڑے پہنے وہ شخص افسردہ لہجے میں کہہ رہا تھا۔

وہ یونہی خاموش کھڑا اسے تکتا رہا۔

''چلو بھائی۔ یہاں کیا کر رہے ہو۔ دیکھتے نہیں کہرا گرنا شروع ہو گیا ہے۔ تھوڑی دیر بعد راستہ ملنا مشکل ہو جائے گا۔''

اچانک ہوا کے دوش پر سناٹے میں کہیں اذان کی آواز آنے لگی۔ یہ اذان ابھی ختم نہیں ہوئی تھی کہ کہیں دور ایک دوسری اذان گونجنے لگی۔ پھر یہ سلسلہ رکا نہیں، امت کی سلامتی کے لئے دی جا رہی ہوں گی۔'' سفید کپڑوں والا شخص لمبے لمبے ڈگ بھرتا ہوا بغیر اس کی طرف دیکھے کہرے میں غائب ہو گیا۔

''اللہ اکبر''

''اللہ اکبر''

ان پاک آیات کے عظیم تاثر کو اچھی طرح نہ سمجھتے ہوئے بھی وہ اپنے اندر ایک پاکیزہ سی وحشت سرایت کرتی ہوئی محسوس کرنے لگا۔ اسے لگا جیسے یہ اداس آواز میں دی گئی اذانیں ان اذانوں سے مشابہ تھیں جو کسی میت کو قبر میں اتارنے کے بعد قبر کے سرہانے کھڑے ہو کر دی جاتی ہیں۔ قبر پر اگر بتی سلگتی رہتی ہے اور لوگ اذان دینے کے بعد قبر کو اکیلا چھوڑ کر قبرستان سے باہر نکلنے لگتے ہیں۔

اور تب آخر کار اس نے سوچا۔

''ضروری نہیں کہ ہر انسان کو عید کی نماز پڑھنے کا موقع مل سکے۔ مگر یقیناً اللہ بڑا ہے۔ اپنی تعریف میں دی گئی اذان سے بھی بڑا۔''

تھوڑی دیر بعد ہوا کے ساتھ آنے والی ان اذانوں کا سلسلہ رک گیا اب صرف قبرستان کا سناٹا تھا جس پر کہرا برس رہا تھا۔ مگر نہیں۔ اس کے کانوں نے ایک نقارے کی آواز کو واضح طور پر سنا جو شاید آسمان کے پردے چیر کر آ رہی تھی۔ کیچڑ اور مٹی کے اس لوتھڑے کو اپنے ساتھ لے جانے کے لئے۔ شاید یہ اسے معافی کے دربار میں لے جائے گی۔

اس نے آس پاس دیکھا۔ اب وہاں ایسی کوئی شئے نہیں تھی جسے وہ جاتے جاتے معاف کر سکتا اب تو بس اس کی ہی باری تھی۔

اس نے پھر ایک بار آس پاس دیکھا۔ دنیا اس سے غیر محسوس طریقے پر جدا ہوتی جا رہی تھی۔ تھک کر وہ مسجد کے عقبی دروازے کی چوکھٹ پر بیٹھ گیا۔

صبح جب لوگوں نے اس کے اکڑے ہوئے مردہ جسم کو سیدھا کیا تو اس کے سر سے اپنے بزرگوں کی ٹوپی پھسل کر نیچے گر گئی۔ اس کے کاندھوں کا کوبڑ بے تکے پن کے ساتھ نمایاں ہو گیا اور اس کی شیروانی کی جیبوں میں چمکتے ہوئے سکے نکل نکل کر قبرستان کی ٹھنڈی اور خاموش زمین پر کھنکھنانے لگے۔

☆☆

دل کی گہرائیوں سے

دہلیز کی پوری ٹیم کو بہت بہت مبارک باد!

آصف اقبال میر